UNIVERSIDADE DE BRASILIA

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERARIA E LITERATURA BRASILEIRA

LITERATURA E MORAL: A RECEPÇÃO DE *MADAME BOVARY*

Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura apresentada por Claudio Raja Gabaglia Lins como exigência parcial para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura, sob a orientação da Professora Neide de Faria.

1991

RESUMO

O teórico alemão Hans Robert Jauss se ocupou da recepção de ***Madame Bovary***, em uma conferência célebre na qual lançou os sete postulados de sua estética da recepção. Jauss não pretendeu realizar um estudo exaustivo da recepção do livro de Flaubert, mas utilizou-o como uma simples ilustração de dois de seus postulados.

Um desses postulados trata da mudança no "horizonte de expectativas" que uma obra nova pode acarretar, provocando a modificação de experiências familiares ao leitor e fazendo com que novas experiências sejam por este assimiladas.

O outro desses postulados procura mostrar as condições em que a experiência da leitura pode conduzir a uma nova percepção do mundo, com efeitos, inclusive, no comportamento social do leitor.

O presente trabalho tem por objetivo ampliar a discussão sobre a recepção de ***Madame Bovary***, apenas esboçada por Jauss, e, ao fazê-lo, refutar algumas das conclusões apresentadas pelo teórico alemão. No Capítulo 1, o trabalho apresenta as proposições de Jauss. Examina, ainda, as atas do célebre julgamento por atentado à moral pública a que o autor

e os editores do livro foram submetidos em 1857, bem como a acolhida do livro por parte da crítica da época, entre outras fontes de interesse. No Capítulo 2, estuda, em linhas gerais, o contexto político e social do Segundo Império francês, procurando estabelecer vínculos entre as necessidades específicas da sociedade da época e certos elementos da produção da escola realista, representada, de modo especial, pelo livro de Flaubert. No Capítulo 3, o trabalho analisa o próprio texto de ***Madame Bovary***, tentando identificar diversas estratégias de cunho moralizante, que permitiram ao livro tornar-se assimilável pelo público da época.

A conclusão a que se chega é a de que ***Madame Bovary***, a despeito do inegável efeito revolucionário de suas inovações estéticas, não constitui um exemplo adequado para ilustrar o postulado de Jauss sobre a função socialmente formadora da grande obra de arte, já que o livro de Flaubert, desse ponto de vista, limitou-se a sancionar expectativas sociais específicas e de fato contém elementos de edificação moral.

Julgou-se oportuno acrescentar, em um Anexo, um esboço da recepção da célebre obra de Flaubert pela crítica de nosso século.

ABSTRACT

German theoretician Hans Robert Jauss dealed with the reception of ***Madame Bovary*** in a famous conference in which he launched the seven principles of the Esthetics of Reception. Jauss did not intend to study exhaustively the reception of Flaubert's book, but he used it just as an illustration of two of his principles.

One of these principles deals with the change in the "horizon of expectations" which a new work can bring, leading to a modification in experiences which are familiar to the reader and causing new experiences to be assimilated.

The other of these principles tries to show the conditions by which the experience of reading can lead to a new perception of the world. This new perception would have an effect on the social behaviour of the reader.

The present work has the objective of broadening the discussion about the reception of ***Madame Bovary***, which was superficially dealed with by Jauss, and to refute some of the conclusions reached by the German theoretician. In Chapter 1, the work presents Jauss' propositions. It also examines the procedures of the famous judgement for immorality to which the author and the editors of the book

were submitted in 1857, as well as the book's reception by critics of that time —— among other sources that may prove to be of interest. In Chapter 2, the work studies, in general lines, the political and social context of France's Second Empire, trying to establish links between specific needs of the society of the time and certain elements of the production of the realist school, with an emphasis on Flaubert's book. In Chapter 3, the text of ***Madame Bovary*** is studied with the purpose of identifying strategies which allowed the book to be considered moral and acceptable by the audience of the time.

The conclusion reached is that ***Madame Bovary***, in spite of the undeniable revolutionary effect of its esthetic innovations, does not constitute an appropriate example to illustrate Jauss' principle that the experience of reading can have effects on the social behaviour of the reader, since, from this point of view, Flaubert's book actually satisfied specific social needs and does indeed contain elements of moral edification.

It was considered useful to add an Annex which describes shortly the reception of Flaubert's famous book by our century's criticism.

INDICE

INTRODUÇÃO

São bem conhecidas as circunstâncias que cercaram o surgimento de **Madame Bovary**. Quando iniciou a redação de sua mais célebre obra, em setembro de 1851, Gustave Flaubert tinha quase trinta anos. Filho de um bem-sucedido médico, ele vivia recluso com a mãe em Croisset, perto de Rouen, desde 1844, quando uma grave crise nervosa, de natureza ainda hoje pouco esclarecida, o fez abandonar os estudos de Direito [1]. Embora nunca houvesse publicado nada, já escrevera algumas novelas e volumes de notas de viagens. Segundo conta Maxime du Camp em seus **Souvenirs littéraires**, Flaubert convocou alguns amigos, entre eles o próprio du Camp, para uma leitura da primeira versão de **La Tentation de saint Antoine**, livro de imaginação desenfreada, que encontrou má receptividade. Foi então aconselhado a dominar sua tendência ao lirismo e a procurar escrever um "sujet terre à terre, un de ces incidents dont la vie bourgeoise est pleine".[2]

Decidido a escrever uma obra nos moldes sugeridos, Flaubert foi buscar inspiração na vida de província.

Não é este o lugar para uma apresentação detalhada das inúmeras fontes do romance apontadas por biógrafos e pela crítica tradicional [3]. Conviria apenas indicar que muitas estão estabelecidas com segurança, como o caso do adultério e morte de Delphine, segunda esposa do **officier de santé** Eugène Delamare, em 1848, ou as aventuras amorosas e a prodigalidade de Louise Pradier, que levaram o marido, um conhecido escultor, à ruína. De qualquer modo, sabe-se que Flaubert, certamente indignado com a redução de um romance tão complexo à simples cópia de escândalos de província, negou, contra todas as evidências, a existência de qualquer modelo, como fez nesta carta a um amigo:

> "Non, Monsieur, aucun modèle n'a posé devant moi. Madame Bovary est une pure invention. Tous les personnages de ce livre sont complètement imaginés, et Yonville - l'Abbaye lui-même est un pays qui n'existe pas, ainsi que la Rieulle, etc. Ce qui n'empêche pas qu'ici en Normandie, on n'ait voulu découvrir dans mon roman une foule d'allusions" [4].

Como quer que seja, **Madame Bovary** custou a Flaubert cinco anos de árduo trabalho, em uma procura obsessiva de perfeição de estilo interpretada por Roland Barthes como significativa da angustiante descoberta, pelo escritor do século XIX, da frase como seu novo objeto, em uma situação de liberdade de linguagem na qual não poderia mais contar com o sistema de vigilância da retórica clássica [5].

A obra foi publicada inicialmente na **Revue de Paris**, em seis números a partir de 1º de outubro de 1856, com retoques e supressões de trechos tidos como comprometedores - alguns à revelia do autor. A cautela do editor foi inútil:

poucos meses depois, em janeiro de 1857, Flaubert, o editor da revista e o revisor foram processados por atentado à moral pública. Depois de um julgamento rumoroso - um dos mais célebres da história da literatura - os réus foram absolvidos. O poeta Baudelaire, aliás, não teria a mesma sorte: foi condenado, em agosto do mesmo ano, por sua coletânea de poesias, **Les Fleurs du mal**.

Como foi ***Madame Bovary*** recebido por seus contemporâneos? O que se pode depreender da recepção dessa obra? Até que ponto o livro atentava, efetivamente, contra os padrões morais vigentes na época?

São questões importantes, que tentaremos responder, tomando como ponto de partida as reflexões pioneiras, embora breves, de Hans Robert Jauss.

*
* *

A recepção de **Madame Bovary** constitui, de fato, um tema de tal modo instigante que Hans Robert Jauss dele se ocupou, na célebre conferência em que lançou os sete postulados fundamentais da chamada "estética da recepção".(6)

Como se sabe, a conferência mencionada, originalmente ministrada por Jauss na Universidade de Constança, em 13 de abril de 1967, é considerada o manifesto da "estética da recepção", que conseguiu, de forma renovadora, reintroduzir o estudo da obra literária inserida

em um contexto histórico, contrariando a grande voga do estruturalismo.

Nesse manifesto, Jauss inicialmente discorre brevemente sobre diversas correntes teóricas que influenciaram a história da literatura, desde o positivismo até o marxismo, passando pelo formalismo russo, para em seguida apresentar um projeto de reformulação da história da literatura que passou a ocupar um grande espaço nos estudos literários. Este projeto é dividido em sete postulados, denominados "teses" na tradução francesa. As quatro primeiras "teses" têm caráter de premissas, fornecendo as linhas mestras da metodologia explicitada nas três últimas. Para o exame da recepção de ***Madame Bovary***, interessam-nos particularmente a segunda, a terceira e a sétima "teses" de Jauss, às quais passaremos a nos referir como "teses" 2, 3 e 7, respectivamente.

Em sua "tese 2", Jauss afirma que a análise da experiência literária do leitor pode ser feita sem o recurso a explicações de cunho psicologizante, desde que se descreva a recepção e a influência de uma obra a partir do sistema objetivo de expectativas que acolhe essa obra no momento histórico de seu aparecimento. Afirma, então, ser uma das tarefas da estética da recepção a reconstrução desse horizonte de expectativas, a fim de esclarecer o relacionamento da obra com o público.

Jauss se ocupou especificamente de **Madame Bovary** em duas sugestivas referências(7) que, porém, têm um sentido mais propriamente ilustrativo de suas "teses" 3 e 7, não se

apresentando como um estudo exaustivo da recepção do livro de Flaubert.

A "tese 3" trata da "mudança de horizontes" que uma obra nova pode acarretar, provocando a modificação de experiências familiares ao leitor e fazendo com que novas experiências sejam por este assimiladas. Este processo pode se tornar um critério de análise histórica, como Jauss deixa claro em um parágrafo-síntese:

> "Pouvoir ainsi reconstituer l'horizon d'attente d'une oeuvre, c'est aussi pouvoir définir celle-ci en tant qu'oeuvre d'art, en fonction de la nature et de l'intensité de son effet sur un public donné. Si l'on appelle 'écart esthétique' la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'oeuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un 'changement d'horizon' en allant à l'encontre d'expériences familières ou en faisant que d'autres expériences, exprimées pour la première fois, accèdent à la conscience, cet écart esthétique, mesuré à l'échelle des réactions du public et des jugements de la critique (succès immédiat, rejet ou scandale, approbation d'individus isolés, compréhension progressive ou retardée), peut devenir un critère de l'analyse historique"[8].

Ilustrando sua "tese 3", lembra Jauss, na primeira das duas referências que faz a ***Madame Bovary***, que na mesma época em que apareceu o livro de Flaubert foi publicado o romance de Ernest Feydeau, **Fanny**. O romance de Feydeau teve um sucesso retumbante - treze edições em um só ano - e tratava de uma temática semelhante à de **Madame Bovary**. Ambos foram muito criticados como produtos da nova escola realista, acusados de atentar contra as bases do ordenamento social e de ignorar todas as formas de ideal. Por que, então, se pergunta Jauss, **Fanny** teve um sucesso inicialmente maior e, ao mesmo tempo, mais efêmero que **Madame Bovary**?

A explicação do téorico de Constança é a de que a grande inovação formal do romance de Flaubert - a técnica da "narração impessoal" - deve ter chocado o público de então, que podia apreciar mais facilmente o tom confessional do narrador de **Fanny**. Jauss usa a expressão "narração impessoal" para caracterizar a "impessoalidade" do narrador, ou seja, a ausência da voz do narrador com intrusões fortes, como as que caracterizavam Balzac. E é esta a acepção com que, ao longo deste trabalho, empregaremos o termo.

À medida que **Madame Bovary** se tornava um sucesso mundial e que sua grande inovação se tornava mais familiar ao grande público, este, segundo Jauss, passou a consagrar o novo horizonte de expectativas, e, ao mesmo tempo, a desprezar o estilo floreado e as expansões líricas do narrador de Feydeau.

*

Ao comentar sua "tese 3", Jauss, conforme já indicamos, afirma que a maneira como uma obra literária, no momento histórico de seu aparecimento, satisfaz, ultrapassa, desaponta ou nega as expectativas de seu primeiro público proporciona um critério válido para a determinação de seu valor estético. A distância entre o horizonte de expectativas e a obra, entre a familiaridade com a experiência estética anterior e a mudança de horizontes requerida pela recepção da nova obra determinam, assim, o caráter artistico de uma obra literária: na medida em que essa distância diminui, sem que

qualquer mudança rumo ao horizonte de experiências ainda desconhecidas ocorra na consciência do leitor, a obra se aproxima da esfera da "arte culinária", ou de simples entretenimento (**Unterhaltungskunst**)(9).

Esta "arte culinária" - diz Jauss - se caracteriza por não implicar mudanças de horizontes, mas em preencher as expectativas de um padrão dominante de gosto, já que: satisfaz as expectativas prescritas por este mesmo padrão de gosto; confirma experiências conhecidas; sanciona aspirações estabelecidas; possibilita a fruição estereotipada de experiências não-quotidianas ou, mesmo, levanta problemas morais de modo a resolvê-los de maneira edificante, tratando-os como questões cuja resposta já é conhecida previamente.

Por outro lado - prossegue Jauss - a grande obra de arte está a uma distância estética de seus primeiros leitores que a separa das expectativas destes. Mas esta distância, percebida como uma experiência agradável ou como uma fonte de espanto e perplexidade para o público original, pode desaparecer para leitores posteriores, na medida em que a negatividade original foi sendo assimilada e ingressou em um novo horizonte de experiência estética.

Análises do tipo sociológico, que enfatizam o vínculo entre as intenções da obra e as expectativas de um grupo social, não são, segundo Jauss, suficientes para explicar a influência tardia ou durável de uma obra de arte. Há obras, insiste o teórico de Constança, que não apresentam uma relação específica com um público definido por ocasião de sua aparição, mas que perturbam de tal forma o horizonte

familiar de expectativas que seu público na realidade se constitui progressivamente. Quando o novo horizonte de expectativas se impõe de modo generalizado, o público pode considerar obsoletas obras que antes granjeavam seu favor.

A propósito, parece oportuno registrar um depoimento de 1880, não mencionado mas provavelmente conhecido por Jauss. Trata-se de uma reflexão do grande crítico positivista Ferdinand Brunetière, contemporâneo da publicação de **Madame Bovary** e de **Fanny**, e que comenta essas duas obras em uma quase exata ilustração **avant la lettre** dos principais elementos da "Tese 3" de Jauss. Segundo Brunetière:

> "Paraître en son temps, c'est quelquefois, c'est trop souvent, profiter en habile homme, - et rien de plus, - d'un caprice de l'opinion, d'une fantaisie de la mode, d'une fougue passagère de la popularité. Tel fut, s'en souvient-on?, quelques mois après **Madame Bovary**, le cas de **Fanny**, d'Ernest Feydeau. Nous pouvons dès aujourd'hui [1880], ou plutôt nous pourrions, si ce n'était fait, l'enterrer à jamais dans ces hypogées que l'auteur avait fouillés avant que de s'aviser qu'il était né romancier. Mais paraître en son temps, c'est quelquefois reconnaître d'instinct où en est l'art de son temps, quelles en sont les légitimes exigences, ce qu'il peut supporter de nouveautés; et cela, c'est si peu suivre la mode que c'est souvent aller contre elle, c'est si peu s'abandonner au courant, qu'au contraire, c'est y résister, et le remonter"(10).

No comentário de Brunetière já estão embutidos de forma algo desenvolvida o conceito de um horizonte de expectativas e a idéia de que a obra inovadora pode acarretar uma mudança neste horizonte. Não é sem interesse chamar a atenção para o fato de que esta compreensão mais ou menos instintiva foi possível, quase cem anos antes de Jauss, a um

escritor que é tido como sinônimo do mais obsoleto positivismo.

*

Hans Robert Jauss volta ao exemplo de **Madame Bovary** em uma segunda referência, desta vez para ilustrar sua "tese 7". Neste ponto de seu trabalho, Jauss, estudando as relações da "história literária" com a "história geral", e tentando definir qual a verdadeira função social da literatura, procura mostrar as condições em que a experiência da leitura pode conduzir a uma nova percepção do mundo, com efeitos, inclusive, no comportamento social do leitor. É o que se pode depreender do texto abaixo, em que sua "tese 7" é explicitada:

> "L'histoire de la littérature n'aura pleinement accompli sa tâche que quand la production littéraire sera non seulement représentée en synchronie et en diachronie, dans la succession des systèmes qui la constituent, mais encore aperçue, en tant qu'**histoire particulière**, dans son rapport spécifique à l'**histoire générale.** Ce rapport ne se borne pas au fait que l'on peut découvrir dans la littérature de tous les temps une image typique, idéalisée, satirique ou utopique de l'existence sociale. La fonction sociale de la littérature ne se manifeste dans toute l'ampleur de ses possibilités authentiques que là où l'expérience littéraire du lecteur intervient dans l'horizon d'attente de sa vie quotidienne, oriente ou modifie sa vision du monde et par conséquent réagit sur son comportement social"[11].

Como se vê, Jauss encara a experiência da literatura como algo de potencialmente libertador, que pode conduzir a uma superação de preconceitos e à antevisão de

novas possibilidades existenciais. Assim, na visão de Jauss o julgamento de **Madame Bovary** constitui um caso exemplar para ilustrar como uma nova estética pode ter um impacto considerável sobre uma questão moral. A técnica da narração impessoal, associada ao emprego do estilo indireto livre, constituem, para Jauss, a nova forma literária que abriu para o público de então formas não-familiares de percepção(12).

Segundo Jauss, a **acusação**, durante o julgamento de Flaubert, encontrou passagens "condenáveis" que a rigor reproduzem a opinião do personagem e não - como seria mais fácil de se perceber em um Balzac - as do narrador. Esta confusão se deveria à pouca familiaridade com as sutilezas do estilo indireto livre, bem como com o tom "impessoal" da narrativa.

Jauss serve-se do exemplo da seguinte passagem do livro:

> "En s'apercevant dans la glace, elle [Emma] s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épandu sur sa personne la transfigurait. Elle se répétait: 'J'ai un amant! un amant!' se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc enfin posséder ces plaisirs de l'amour, cette fièvre de bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux, où tout serait passion, extase, délire (...)" (13).

De acordo com Jauss, a **acusação**, durante o processo de 1857, tomou a passagem como uma glorificação do adultério feita pelo narrador, quando na verdade ela expressa - por

estar escrita em estilo indireto livre – apenas a opinião subjetiva da personagem.

O leitor de então teria sido levado, portanto, a uma angustiante situação de incerteza. Não há, argumenta Jauss, ninguém no livro para condenar Emma Bovary, e, por extensão, o adultério: nem o narrador, nem qualquer personagem tem esta função específica. Para ele, a **defesa** aproveitou-se desta indefinição para alegar que o livro era, no fim das contas, profundamente moral, uma ilustração das conseqüências deletérias de uma educação mal conduzida. Seria característico desta divergência de interpretação que a **acusação** houvesse intitulado o livro, ironicamente, "Histoire des adultères d'une femme de province", ao que a **defesa** contrapôs o título "(...) histoire de l'éducation trop souvent donnée en province".[14]

De acordo com Jauss, **Madame Bovary** constituiu uma nova maneira de ver o mundo, transformando uma questão moral resolvida de antemão em um problema reaberto, já que não havia condenação explícita do adultério no livro e que as normas sociais convencionais (opinião pública, sentimento religioso, moral pública, bons costumes) não eram suficientes para a formação de um veredicto definitivo. Segundo Jauss, se Flaubert, com o estilo impessoal de sua obra, não oferecia base para que esta fosse condenada por imoralidade, a Corte agiu com consistência ao condenar não a ele como escritor, e sim a nova escola literária – ou, mais precisamente, a nova técnica artística.

Jauss refere-se, então, a uma passagem da **sentença** que julgamos oportuno transcrever:

> "(...) Attendu qu'il n'est pas permis, sous prétexte de peinture de caractère ou de couleur locale, de reproduire dans leurs écarts les faits, dits et gestes des personnages qu'un écrivain s'est donné mission de peindre; qu'un pareil système, appliqué aux oeuvres de l'esprit aussi bien qu'aux productions des beaux-arts, conduirait à un réalisme qui serait la négation du beau et du bon et qui, enfantant des oeuvres également offensantes pour les regards et pour l'esprit, commettrait de continuels outrages à la morale publique et aux bonnes moeurs (...)" (15).

Como se observa, a Corte condenou explicitamente a escola realista, que cometeria ultrajes à moral e aos bons costumes.

Jauss conclui, portanto, que uma obra literária com uma forma estética não familiar pode romper as expectativas dos leitores e confrontá-los com novas questões, cuja solução pode estar fora das concepções morais vigentes. A literatura pode ter, em suma, uma função socialmente formadora. E, para ele, foi este o caso do célebre romance de Flaubert.

*

* *

O presente trabalho tem, assim, por objetivo ampliar a discussão sobre a recepção de **Madame Bovary**, apenas esboçada por Jauss, e, ao fazê-lo, refutar algumas das conclusões apresentadas pelo teórico de Constança. Para tanto, seguiremos o roteiro abaixo explicitado:

. No Capítulo 1, examinaremos de modo mais específico o julgamento de 1857, bem como acompanharemos a acolhida do livro por parte da crítica da época.

. No Capítulo 2, com base nas observações feitas, procuraremos mostrar que, diversamente do que alega Jauss, a técnica da impessoalidade narrativa não chegou a ser condenada. Esta técnica pode ser vista, ao contrário, como uma estratégia destinada a suprir exigências morais específicas daquela sociedade. Neste sentido, concluiremos que, pelo menos no caso de **Madame Bovary**, a capacidade da obra de arte de alterar o horizonte de expectativas dos leitores deve-se mais a necessidades específicas geradas pelo contexto social e político, do que o próprio Jauss supõe. Para melhor análise do problema, tornou-se necessária uma breve incursão pela História da vida política e social da França no período de 1830 a 1871, que abre o referido capítulo.

Ainda no Capítulo 2 buscaremos mostrar, também com base no julgamento e na recepção dada à obra na época de seu aparecimento, que esta não reabriu questões morais que já estavam previamente resolvidas. A técnica da impessoalidade da narrativa não foi - nem poderia ter sido - levada às últimas conseqüências. Procuraremos provar neste Capítulo que a estrutura do livro, ao contrário do que alega Jauss em sua rápida exemplificação, contém diversas formas de julgamento moral. Apontaremos, de início, o caráter apaziguador representado pela ruína e morte de Emma, vistos na época como uma justa forma de castigo. Examinaremos, também, o romance

Fanny, para afinal concluir que o livro de Ernest Feydeau e o livro de Flaubert têm elementos em comum, do ponto de vista da legitimação moral que buscam, que não entraram nas considerações de Jauss.

. No Capítulo 3, verificaremos pela análise do texto de **Madame Bovary** a existência de diversas estratégias de efeito moralizante, as quais ficarão evidentes sobretudo por meio do estudo da voz do narrador e da relação que o narrador estabelece com seu narratário.

No Capítulo 3, procuraremos ainda questionar as alegações de Jauss sobre o estilo indireto livre, concluindo que não há base nas atas do julgamento para a afirmação de que o público contemporâneo de Flaubert não foi capaz de compreender devidamente esse novo recurso narrativo. Assim, recordaremos que o estilo indireto livre expressa mais do que a opinião subjetiva do personagem, deixando, portanto, uma boa margem para as avaliações do narrador, e que isto pode ter sido percebido pela **acusação**.

*

Excederia os limites do presente trabalho questionar a validade dos pressupostos da estética da recepção. Muito menos pretendemos negar a enorme influência de **Madame Bovary** enquanto revolução estética.

Nosso objetivo principal será - mais modestamente:

- provar que **Madame Bovary** constitui um exemplo inadequado para ilustrar a tese de Jauss sobre a função socialmente formadora da grande obra de arte;
- mostrar que, ao contrário do que supôs Jauss, o livro de Flaubert, do ponto de vista moral, limitou-se a sancionar expectativas sociais específicas e de fato contém elementos de edificação moral;
- concluir, pelas razões alegadas, que ***Madame Bovary*** levantou problemas morais e resolveu-os de maneira edificante, sem com isso constituir uma forma do que Jauss chama "arte culinária".

Nossa intenção, no entanto, não é negar que **Madame Bovary** tenha sido um marco estético. Assim, em um Anexo, mesmo que por uma pesquisa não exaustiva da recepção crítica do livro em nosso século, deixaremos claro que, como toda obra-prima, ***Madame Bovary*** está sujeito a uma vasta gama de interpretações.

1. A RECEPÇÃO DE *MADAME BOVARY* PELOS CONTEMPORÂNEOS

A RECEPÇÃO DE *MADAME BOVARY* PELOS CONTEMPORÂNEOS

Considerações Preliminares

Em sua crítica dos métodos marxista e formalista, Hans Robert Jauss mostra que ambos concebem o fato literário dentro do estreito círculo da produção e da representação, e sustenta que há uma dimensão da literatura que é própria a seu caráter estético e a sua função social: a dimensão de sua recepção e influência. Assim, diz ele, o público não constitui uma mera cadeia reativa, e sim uma energia formadora de História:

> "La vie de l'oeuvre littéraire dans l'histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée"(1).

Conforme mostra Jauss, o processo psíquico da recepção de um texto não constitui uma série arbitrária de meras impressões subjetivas, mas antes o fornecimento de instruções específicas em um processo de percepção dirigida, que pode ser abrangido de acordo com suas motivações constitutivas e seus sinais característicos.

A recepção de um texto sempre pressupõe o contexto de experiência da percepção estética: a questão da subjetividade da interpretação e do gosto de diferentes leitores ou camadas de leitores pode ser levantada apenas quando se esclareceu, antes, quais as circunstâncias que influenciam a acolhida do texto: em outras palavras, qual seu horizonte de expectativas.

O caso ideal é o de obras que evocam o horizonte de expectativas do leitor - formado por convenções de gênero, estilo, ou forma - apenas para destruí-lo passo a passo, o que de modo algum serve apenas a um propósito crítico, mas pode também originar efeitos estéticos. Entre outros exemplos, Jauss apresenta o de Cervantes, que evoca o horizonte de expectativas de velhas sagas de cavalaria em seu **Dom Quixote**, apenas para parodiá-las.

Jauss poderia, se quisesse, ter acrescentado o exemplo de **Madame Bovary**, em que o romantismo é continuamente evocado, apenas para ser negado - e não por acaso são freqüentes as comparações entre os dois romances. Mas sua interpretação é distinta: para ele, **Madame Bovary** representou uma mudança no horizonte de expectativas formado não por convenções de gênero, e sim por convenções de forma.

Conforme já assinalamos, Jauss ocupou-se da recepção de ***Madame Bovary*** apenas como um exemplo representativo de um aspecto de sua teoria da recepção, mas chegou, contudo, a concluir claramente que a obra representou uma mudança no horizonte de expectativas dos leitores da **época**, graças a uma forma estética não familiar, e que esta

nova estética teve um impacto considerável sobre uma questão moral.

Um exame mais detalhado da recepção de **Madame Bovary** confirmaria integralmente a conclusão de Jauss?

Nosso interesse neste capítulo será o de tentar ampliar, no caminho apenas esboçado por Jauss, o estudo da recepção de **Madame Bovary.** Ao fazê-lo, procuraremos identificar melhor o horizonte de expectativas dos leitores de então. Para tanto, examinaremos o julgamento de 1857 e a opinião dos contemporâneos da obra.

Nosso pressuposto, como o de Jauss, é o de que o leitor da época é o leitor burguês, sem descer à minúcia de procurar delimitar o horizonte de expectativas dos diferentes estratos da burguesia francesa. Rigorosamente falando, talvez Jauss devesse ter sido mais específico a respeito. Excederia, contudo, o âmbito do presente trabalho examinar esta questão, de cunho metodológico.

A questão da definição exata dos destinatários de uma obra de arte é polêmica e bastante complexa; mas, de todo modo, parece certo que o operariado e o campesinato francês da época tinham acesso reduzido às obras literárias - a despeito de iniciativas isoladas de contemporâneos generosos -, e, de resto, dispunham de menor possibilidade de fazer conhecidas suas opiniões a respeito.

O Julgamento de 1857

Para definirmos o perfil do leitor médio de ***Madame Bovary***, caberia recorrermos a elementos que o próprio julgamento de 1857 nos apresenta [2]. E o que salta aos olhos é a completa uniformidade ideológica das duas posições, aparentemente contrárias, a da **acusação** e a da **defesa**.

A **acusação** considerou o livro inteiramente imoral e atentatório aos valores religiosos. Estava preparada para reconhecer até mesmo que o livro tinha uma conclusão moral, mas, ainda que fosse este o caso, os "detalhes lascivos" da narrativa seriam suficientes para sua condenação, como se pode ver nas palavras do digno **Avocat Impérial**, Ernest Pinard:

> "Je dis, messieurs, que des détails lascifs ne peuvent pas être couverts par une conclusion morale, sinon on pourrait raconter toutes les orgies imaginables, décrire toutes les turpitudes d'une femme publique, en la laissant mourir sur un grabat à l'hôpital"[3].

A seguinte passagem da **acusação** levou Jauss a concluir que a técnica da impessoalidade da narrativa contribuira para a confusão dos espíritos:

> ..."Qui peut condamner cette femme dans le livre! Personne. Telle est la conclusion. Il n'y a pas dans ce livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouvez un personnage sage, si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l'adultère soit stigmatisé, j'ai tort. Donc, si, dans tout le livre, il n'y a pas un personnage qui puisse lui faire courber la tête, s'il n'y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l'adultère soit flétri, c'est moi qui ai raison, le livre est immoral!"[4].

Mas, e a **defesa**? Em nenhum momento a **defesa** adotou qualquer argumento que pudesse implicar na necessidade da liberdade de expressão ou da autonomia da obra de arte. A **defesa** partilhou integralmente dos pressupostos morais da acusação, mas viu no livro um conteúdo moral. De um lado, esposou os valores da respeitabilidade burguesa, preocupando-se em lembrar que Gustave Flaubert era um homem digno, filho de um médico ilustre. De outro lado, argumentou que o livro continha diversas passagens moralizantes, mostrando, na realidade, as deploráveis conseqüências do adultério - adultério este propiciado por uma educação desequilibrada. De resto, de acordo com esta interpretação Emma Bovary teria se sentido arrependida de suas faltas desde o primeiro instante, e as expiou de modo exemplar. Como disse o ilustre advogado Jules Sénard, encarregado da defesa:

> "(...) L'adultère, chez lui, [chez Flaubert] n'est qu'une suite de tourments, de regrets, de remords; et puis il arrive à une expiation finale, épouvantable. Elle est excessive. Si M. Flaubert pèche, c'est par excès, et je vous dirai tout à l'heure de qui est ce mot. L'expiation ne se fait pas attendre; et c'est en cela que le livre est éminemment moral et utile, c'est qu'il ne permet pas à la jeune femme quelques - unes de ces belles années au bout desquelles elle peut dire: après cela, on peut mourir. Non! Dès le second jour arrive l'amertume, la désillusion. Le dénouement pour la moralité se trouve à chaque ligne du livre" [5].

A **defesa** se mostrou, também, além de campeã da moral vigente, férrea defensora dos sentimentos religiosos:

> "... je ne connais rien de plus utile et de plus nécessaire que le sentiment religieux, mais le sentiment religieux grave et, permettez-moi d'ajouter, sévère"[6].

Deve-se ressaltar que ao longo de toda a **defesa** são indicadas passagens do livro apresentadas como de cunho moralizante. O simples fato de a **acusação** ter alegado que elas não existiam não deveria ter levado Jauss a incorrer em uma generalização, ao concluir que o público da época terá ficado perplexo com a ausência de julgamentos morais.

A **sentença**, ao absolver Flaubert, considerou que o livro continha, de fato, passagens imorais, mas levou em conta as alegações da defesa de que a intenção final foi moralizante - valorizando especialmente o fato de que a protagonista teve um triste fim. É interessante notar ainda que a **sentença** também estimou que o livro tinha por objetivo expor os malefícios decorrentes de uma educação não apropriada para o meio social da protagonista; Emma Bovary teria pecado por aspirar a uma classe social para a qual não estava destinada, argumento que foi certamente visto com agrado:

> "(...) l'auteur a eu principalement en vue d'exposer les dangers qui résultent d'une éducation non appropriée au milieu dans lequel on doit vivre, et que, poursuivant cette idée, il a montré la femme, personnage principal de son roman, aspirant vers un monde et une société pour lesquels elle n'était pas faite, malheureuse de la condition modeste dans laquelle la sort l'aurait placée (...)"(7).

A **sentença**, sensível à perfeição de estilo de Flaubert, considerou, igualmente, que a obra teria sido "longuement et sérieusement travaillée" e que não parece ter tido o objetivo maior de atentar contra a moral e os bons costumes. O erro do autor foi o de "perdre parfois de vue les

règles que tout écrivain qui se respecte ne doit jamais franchir"[8].

Em conclusão, o julgamento de **Madame Bovary** sugere uma sociedade que não deixa qualquer espaço para a contestação, e que precisa defender-se de ameaças à sua integridade por meio de regras definidas. Ao lado desse aspecto, que nos interessa particularmente, uma leitura atenta da sentença autoriza uma interpretação diversa da de Jauss, ou seja: a de que em nenhum momento a impessoalidade da narrativa é condenada por si só, e que é unicamente a **acusação** que alega a ausência de opiniões moralizantes de personagens ou do narrador - o que não seria de se estranhar.

O realismo condenado na sentença é o que pinta sentimentos ou atitudes que ultrapassam limites. Mas a sentença reconhece atenuantes, que são, justamente, a obediência a regras bem estabelecidas: quer os protestos de intenções moralizantes feitos pela defesa, quer a obra longa e seriamente trabalhada (ou seja, com regra e método). E - o que é devidamente levado em conta como positivo - o final infeliz de Emma Bovary, reconhecida como vítima tanto de sua degradação moral quanto de suas insensatas aspirações de elevação social, constituiu um argumento decisivo.

Não se nega que a técnica da impessoalidade da narrativa tenha sido anotada pela **acusação**, quando alegou que o livro não continha julgamentos de valor; mas a **defesa** soube encontrar tais julgamentos sem dificuldade. E o que aqui se pretende acentuar é que a sentença - privilegiada expressão da ideologia dominante da época - efetivamente não

considerou a existência de julgamentos explícitos de valor necessária para a absolvição dos réus.

Com isto, queremos mostrar que a impessoalidade em si não foi condenada; foram inculpadas, sim, as supostas transgressões às regras sociais. Desde que tais regras fossem respeitadas, a narração impessoal poderia ser praticada; a sentença recomenda "severidade de linguagem" e "reserva contida" (9), mas jamais exige que o autor profira julgamentos morais.

A Reação da Crítica

A reação dos escritores e da crítica especializada também têm muito a nos dizer sobre o horizonte de expectativas do leitor contemporâneo de **Madame Bovary**. Um exemplo singular é a crítica feita por Baudelaire, publicada algo tardiamente no jornal **L'Artiste** de 18 de outubro de 1857. O atraso pode ter sido devido ao processo por imoralidade que também a ele fora movido naquele mesmo ano, quando da publicação de **Les Fleurs du mal**.

O belo estudo de Baudelaire, aliás mencionado por Jauss (10) é altamente informativo sobre os conceitos morais da época, até por ser completamente isento de preconceitos.

Baudelaire distancia-se inteiramente dos contemporâneos, ao proclamar o valor da obra sem apresentar restrições de ordem moral, e, mesmo, ao defender a autonomia da obra de arte de qualquer tipo de considerações morais:

"Plusieurs critiques avaient dit: cette oeuvre, vraiment belle par la minutie et la vivacité des descriptions, ne contient pas un seul personnage qui représente la morale, qui parle la conscience de l'auteur. Où est-il, le personnage proverbial et légendaire, chargé d'expliquer la fable et de diriger l'intelligence du lecteur? En d'autres termes, où est le réquisitoire?

Absurdité! éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres! - Une véritable oeuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'oeuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion" (11).

O artigo de Baudelaire, além de refutar as opiniões de muitos críticos da época sobre as relações entre a arte e a moral, contém uma passagem que pode ser considerada capital para a compreensão do papel estético desempenhado por **Madame Bovary**, já que indica as condições em que se encontrava a sociedade de seu tempo, e que a predispunham, não a estranhar, e sim a valorizar o tom objetivo e impessoal em literatura. Acompanhando o declínio do interesse, desde os últimos anos do reinado de Luís Felipe (1830-1848), pelas obras onde predominava a imaginação, em favor de uma verdadeira estética da objetividade, diz o artigo:

"(...) Depuis plusieurs années, la part d'intérêt que le public accorde aux choses spirituelles était singulièrement diminuée; son budget d'enthousiasme allait se rétrécissant toujours. Les dernières années de Louis - Philippe avaient vu les dernières explosions d'un esprit encore excitable par les jeux de l'imagination; mais le nouveau romancier se trouvait en face d'une société absolument usée, - pire qu'usée, - abrutie et goulue, n'ayant horreur que de la fiction, et d'amour que pour la possession.

Dans des conditions semblables, un esprit bien nourri, enthousiaste du beau, mais façonné a une forte escrime, jugeant à la fois le bon et le mauvais des circonstances, a dû se dire: 'Quel est le moyen le plus sûr de remuer toutes ces vieilles âmes? Elles ignorent

en réalité ce qu'elles aimeraient; elles n'ont un dégoût positif que du grand; la passion naïve, ardente, l'abandon poétique les fait rougir et les blesse. - Soyons donc vulgaire dans le choix du sujet, puisque le choix d'un sujet trop grand est une impertinence pour le lecteur du XIX siècle. Et aussi prenons bien garde à nous abandonner et à parler pour notre propre compte. Nous serons de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs; nous serons, comme dit l'école, objectif et impersonnel"[12].

Baudelaire traça, então, o retrato de uma sociedade que repudia o romantismo exacerbado, que valoriza o materialismo e está pronta para apreciar o realismo, ainda que confundido com a vulgaridade quotidiana. Dois pontos devem ser enfatizados com cuidado. O primeiro é que Baudelaire situa os estertores do romantismo nos últimos anos do reinado de Luís Felipe, é evidente que a revolução de 1848 deve ter tido a ver com a mudança deste estado de espírito. O segundo é que a objetividade e a imparcialidade passaram a constituir uma **necessidade** para o escritor da época, como bem o acentuou Baudelaire na citação que acabamos de apresentar:

"prenons bien garde à nous abandonner et à parler pour notre propre compte (...)".

Ora, por que o escritor necessitaria se proteger? Talvez porque esta sociedade está repudiando as opiniões pessoais: porque de alguma forma ela **necessita da impessoalidade**, como veremos mais adiante [13].

A crítica de Baudelaire, aliás, foi considerada por Flaubert, em carta que lhe escreveu, admiravelmente fiel ao espírito da obra:

"Votre article m'a fait le plus **grand** plaisir. Vous êtes entré dans les arcanes de l'oeuvre, comme si ma

cervelle était la vôtre. Cela est compris et senti **à fond**" [14].

*

Outra crítica célebre poderá se mostrar reveladora para nosso estudo. Trata-se do artigo de Sainte-Beuve, aparecido originalmente no **Moniteur universel** de 4 de maio de 1857. Dentro do molde conservador caracteristico de um dos mais influentes críticos literários da época, ele constitui uma resenha equilibrada e em linhas gerais favorável ao livro. Sainte-Beuve soube reconhecer a grandeza da obra e o elemento de novidade que ela trazia, como se pode ver por suas observações:

> "(...) en bien des endroits, et sous des formes diverses, je crois [y] reconnaître des signes littéraires nouveaux: science, esprit d'observation, maturité, force, un peu de dureté. Ce sont les caractères qui semblent affecter les chefs de file des générations nouvelles"[15].

Alguns trechos da crítica de Sainte-Beuve merecem ser destacados. Em primeiro lugar, a valorização da composição trabalhada segundo regras definidas:

> "**Madame Bovary** est un livre avant tout, un livre composé, médité, où tout se tient, où rien n'est laissé au hasard de la plume (...)"[16].

A impessoalidade da obra é reconhecida e vista como elemento altamente positivo:

> "L'oeuvre est entièrement impersonnelle. C'est une grande preuve de force"[17].

O grande mal de Emma Bovary é a impossibilidade da personagem de se manter nos limites que a sociedade lhe impõe:

> "La vertu qui lui manque, c'est de n'avoir pas appris que la première condition pour bien vivre est de savoir porter l'ennui, cette privation confuse, l'absence d'une vie plus agréable et plus conforme à nos goûts (...)"(18).

A grande restrição de Sainte-Beuve é quanto ao perigo dos detalhes escabrosos, mas ele reconhece que Flaubert não compactua com o vício:

> "(...) il y a des détails bien vifs, scabreux, et qui touchent, peu s'en faut, à l'émotion des sens: il eût absolument fallu s'arrêter en deçà (...) Je sais que jusqu'en ces endroits les plus risqués et les plus osés le sentiment chez M. Flaubert demeure très-âpre et ironique; le ton n'est jamais tendre ni complice: au fond, rien n'est moins tentant. Mais il a affaire à un lecteur français **né malin** et qui met de cette malice partout où il le peut"(19).

A mensagem de Sainte-Beuve é clara: não se devem despertar emoções perigosas nos leitores: estes devem ser contidos, por influência da obra, dentro de determinados limites.

Sainte-Beuve anota com evidente agrado o "castigo" de Madame Bovary. E embora reconheça que é tocante o fim de Charles Bovary, acredita que o personagem ainda tenha muito de vulgar; para Sainte-Beuve, o autor não quis fazer "d'une tête vulguaire une noble et attendrissante figure". Quando, na realidade, "Le lecteur s'y serait prêté et le réclamait presque"(20). O leitor, portanto, é visto como alguém para quem a reconstituição da moralidade é sempre necessária, por

meio do castigo de quem se desvia das regras e da edificação do personagem bem comportado, que se mantém dentro dos limites impostos pelas regras de conduta social.

Para este leitor, seria ideal, como esperava Sainte-Beuve, que o bem estivesse mais presente no livro. Sim, Sainte-Beuve reconhece uma "moralidade" no livro, mas reprova a ausência de bons caracteres como contrapeso aos maus. Pode-se dizer que o que o incomoda neste ponto é a ausência de uma estrutura de mundo que seja inteiramente coerente: ao lado dos "maus", precisam aparecer os "bons"; pois o mundo é ou deve ser assim.

*

Na esteira do artigo de Sainte-Beuve, multiplicaram-se outras críticas ao livro. A maioria teve um sentido geral cautelosamente favorável, mas sempre apresentando uma ou diversas restrições de variada natureza, o que motivou, em nosso século, o comentário de um estudioso de Flaubert e de sua época, René Dumesnil:

> "Certes, la plupart des critiques furent favorables, beaucoup même reconnurent les mérites singuliers de l'auteur et les rares qualités du livre; mais combien peu mirent en évidence ce que nous aimons aujourd'hui dans cette oeuvre, et qui, précisement, la rend si différente de tout ce qui fut fait avant elle?"(21).

Estas críticas, como bem mostram Jacques Neefs e o próprio Dumesnil, podem ser divididas em grupos, de acordo com os elementos que colocam em relevo [22]:

. Um grupo de críticos ataca a obra do ponto de vista moral ou político, como assinalam as citações abaixo:

- Para Aubineau, no **L'Univers**, ***Madame Bovary*** corresponde a uma "oeuvre labourieuse, vulgaire et coupable". Para ele, "L'art cesse du moment qu'il est envahi par l'ordure"[23].

- Para Arnaud de Pontmartin, no **Correspondant**, o livro de Flaubert é condenável:

> "(...) c'est l'exaltation maladive des sens et de l'imagination dans la démocratie mécontente".[24]

- Para Cassagnac, no **Réveil**, o livro não é leitura para pessoas dignas:

> "(...) Il est des livres que les gens de quelque dignité ne peuvent pas avoir lus sans excuse (...)"

Cassagnac fala também no estrago causado pelo romance nos costumes públicos:

> "(...) le ravage effrayant opéré aujourd'hui par le roman dans les moeurs publiques (...)".[25]

- Cuvillier - Fleury, no **Débats**, considera que a ousadia e a crueza marcam o livro:

> "Les scènes d'une hardiesse singulière et d'une crudeté révoltante abondent dans l'ouvrage de M. Flaubert".[26]

. Um outro grupo de críticos condena o que considera ser a dureza ou a falta de humanidade da obra. Em conseqüência, esse grupo ataca o caráter de construção matemática ou cerebral do livro de Flaubert. Aqui encontramos nomes consagrados, como Duranty, arauto do realismo, e Barbey d'Aurevilly:

– Duranty, no **Réalisme**, acentua sobretudo o caráter matemático do livro:

> "(...) Ce roman est un de ceux qui rappellent le dessin littéraire, tant il est fait au compas, avec minutie, calculé, travaillé, tout à angles droits, et en definitive sec et aride (...) Il n'y a ni émotion, ni sentiment ni vie dans ce roman, mais une grande force d'arithméticien (...) Ce livre est une application littéraire du calcul des probabilités".[27]

– Já Barbey d'Aurevilly, no **Pays**, compara o livro a uma máquina:

> "(...) sans tendresse, sans idéalité, sans poésie, et nous oserions presque dire sans âme (...) L'imagination s'attend à autre chose qu'une main de chirurgien impassible (...) Si l'on forgeait à Birmingham ou à Manchester des machines à raconter ou à analyser, en bon acier anglais, qui fonctionneraient toutes seules par des procédés incommuns de dynamique, elles fonctionneraient absolument comme M. Flaubert".[28]

– Mesmo Sainte-Beuve, apesar de ter exaltado em seu artigo crítico o valor estético de ***Madame Bovary***, em carta particular a Madame du Gravier, em 5 de agosto de 1857, mostra-se também sensível ao que considerou a dureza da obra, desaconselhando sua leitura não só a sua amiga, mas às mulheres em geral:

"Je ne vous conseille pourtant pas de lire ce livre; il est trop cru pour la plupart des femmes, et il vous froisserait. Je l'ai dit, le fort de l'auteur est d'être dur et un peu cruel"[29].

. Ainda outro grupo de críticos, por sua vez, julga exagerados os dons de observação e descrição:

- Paulin Limagnac, no **Constitutionnel**, compara o futuro do romance a uma sala de anatomia:

"(...) le roman devait arriver (...) à se servir de la plume comme d'un scalpel, et à ne voir dans la vie qu'un amphithéatre de dissection".[30]

- O próprio Duranty, no **Réalisme**, condena a obsessão descritiva do autor:

"**Madame Bovary** (...) représente l'obstination de la description (...) chaque rue, chaque maison, chaque chambre, chaque ruisseau, chaque brin d'herbe est décrit en entier! Chaque personnage en arrivant en scène parle préalablement sur une foule de sujets inutiles et peu intéressants servant seulement à faire connaître son degré d'intelligence. Par suite de ce système de description obstinée, le roman se passe presque toujours par gestes. Pas une main, pas un pied ne bouge, qu'il n'y ait deux ou trois lignes pour le décrire".[31]

- Barbey d'Aurevilly, no **Pays**, é igualmente sensível às descrições minuciosas:

"Flaubert est un narrateur incessant et infatigable, c'est un **descripteur** jusqu'à la plus minutieuse subtilité, mais il est sourd-muet d'impression à tout ce qu'il raconte".[32]

. Finalmente, a impessoalidade na narrativa não deixa também de ser explicitamente comentada por alguns críticos. É bem representativa desse grupo a opinião de Barbey d'Aurevilly, no **Pays**:

> "A coup sûr, M. Flaubert est trop intelligent pour n'avoir pas en lui les notions affermies du bien et du mal, mais il les invoque si peu qu'on est tenté de croire qu'il ne les a pas, et voilà pourquoi, à la première lecture de son livre, a retenti si haut ce grand cri d'immoralité, qui, au fond, était une calomnie".(33)

Note-se que a impessoalidade, em si, não é condenada, **desde que a obra torne possível a opção por uma firme visão moralizante do mundo**, e para Barbey d'Aurevilly foi justamente esta a opção de Flaubert.

Também a romântica George Sand faz, sob este prisma, suas reservas quanto a **Madame Bovary**. Em carta de 12 de janeiro de 1876 a seu amigo Flaubert, George Sand defende a necessidade de um texto com um "sentido moral" dado pelo próprio autor, fazendo restrições, implicitamente, ao papel da impessoalidade em ***Madame Bovary***, mas ressalvando o conteúdo eminentemente moral da obra:

> "Il faut écrire pour tous ceux qui ont soif de lire et qui peuvent profiter d'une bonne lecture. Donc il faut aller tout droit à la moralité la plus élevée qu'on ait en soi-même et ne pas faire mystère du sens moral et profitable de son oeuvre. On a trouvé celui de **Madame Bovary**. Si une partie du public criait au scandale, la partie la plus saine et la plus étendue y voyait une rude et frappante leçon donnée à la femme sans conscience et sans foi, à la vanité, à l'ambition, à la déraison. On la plaignait, l'art le voulait mais la leçon restait claire et l'eût été davantage, elle l'eût été pour **tous**, si tu l'avais bien voulu, en montrant davantage l'opinion que tu avais, et qu'on devait avoir de l'héroïne, de son mari et de ses amants.
>
> Cette volonté de peindre les choses comme elles sont, les aventures de la vie comme elles se présentent à la vue, n'est pas bien raisonnée, selon moi" (34).

Nas opiniões de Barbey d'Aurevilly e de George Sand, fica pois claro que mais importante que a opção de

estilo é a preservação inequívoca dos valores morais. Ademais, ambos reconheciam na obra elementos moralizantes, lamentando, apenas, que não sejam invocados mais claramente. George Sand, em particular, aplaude a "lição" dada não apenas ao adultério mas também à ambição - naturalmente, de elevação social.

*

Conviria, aqui, acrescentar a posição de Émile Zola e de seu ferrenho opositor, Ferdinand Brunetière, que acompanharam de perto a repercussão da obra. Zola, em seu livro **Les Romanciers naturalistes**, soube medir a importância de ***Madame Bovary*** como marco literário para o romance moderno:

> "Quand **Madame Bovary** parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'oeuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. **Madame Bovary** avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre" (35).

Zola exaltou também em Flaubert seu papel de renovador, de consolidador de um novo modelo de obra de arte, de uma beleza perfeita:

> "(...) il [Flaubert] l'a assujetti [le roman] à des règles fixes d'observation, l'a débarassé de l'enflure fausse des personnages, l'a changé en une oeuvre d'art harmonique, impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'en beau marbre" (36).

Brunetière, em estudo a que já aludimos [37] descreve bem o contexto literário em que apareceu ***Madame Bovary***:

> "(...) vers 1856, c'en était fait du romantisme. (...) Mais on ne voulait pas non plus de ce réalisme dénué d'invention, de sentiment, de passion même (...) et de réalité tout particulièrement (...) C'est sur ces entrefaites que parut **Madame Bovary**" [38].

A obra, para Brunetière, é brutal, sua leitura é penosa, mas ela não é imoral: em **Madame Bovary** o romantismo exacerbado é ridicularizado, e ele não considera deletária a ação do romance, como mostra com boa dose de ironia:

> "les femmes qui pleureraient sur Emma Bovary, ne croyez pas trop promptement que ce soit le roman de Flaubert que les ait perverties: elles l'étaient"[39].

A crítica de Brunetière, como a de Zola, se beneficia de um distanciamento no tempo que, embora pequeno, já foi suficiente para que se tenham podido aquilatar melhor algumas das qualidades do romance: os poderes de descrição, a argúcia psicológica.

Mas Brunetière mantém uma postura moralizante que — o fato é significativo — valoriza ainda então (1880) a "lição" dada a Emma Bovary. Em outras palavras, o crítico celebra o castigo da "pecadora", que considera não só necessário mas **lógico**; ou antes, necessário **porque lógico**. Brunetière compara Emma a uma flor que desabrocha, após o que só lhe resta morrer:

> "(...) Après, selon l'impitoyable logique des choses de ce monde, il ne lui reste plus qu'à mourir" (40).

E mais adiante continua suas considerações moralizantes:

> "(...) On a critiqué dans le temps l'empoisonnement de l'héroïne. On a prétendu qu'elle aurait dû finir dans le désordre galant et dans la débauche nocturne. C'est une erreur, à notre avis. Car, en vérité, ç'aurait été ruiner toute la valeur psychologique du roman. Devant un tribunal correctionnel, un avocat, dont le premier devoir était de laver son client du reproche d'outrage à la morale publique, a bien pu soutenir, sans le démontrer d'ailleurs, que cette morte était l'expiation nécessaire, et la revanche tragique du devoir trop longtemps insulté. En fait, et mise à part toute considération de ce genre, Emma Bovary ne pouvait pas, ne devait pas finir autrement. L'abaisser plus bas, c'était démonter la logique intérieure de son caractère, et, par un dénoûment outré, c'était détruire le personnage tout entier" (41).

A "lógica" de Brunetière é uma lógica muito particular, e, a despeito das opiniões discordantes a que ele alude, bastante característica das leituras contemporâneas do romance: não é a lógica do desejo, é a lógica das convenções que existem para preservar o ordenamento social.

Considerações Finais

A título de balanço final deste Capítulo, seria oportuno comparar agora algumas das observações que pudemos fazer sobre o julgamento de **Madame Bovary** e sobre a opinião dos contemporâneos da obra. Não há dúvida de que o romance dividiu os leitores, e nem sempre as posições corresponderam

a expectativas lógicas: um crítico conservador, católico, como Barbey d'Aurevilly não julgou o livro imoral; Duranty, um pioneiro do realismo, considerou-o seco e árido. Mas talvez as divergências desse tipo sejam menores do que os exemplos citados podem nos levar a crer. Assim, podemos divisar alguns elementos característicos da visão de mundo do público leitor da época.

Entre tais elementos poderíamos citar:

. Inicialmente, a uniformidade dos padrões morais, bastante nítida. Estes não são contestados nem pela **acusação**, nem pela **defesa** durante o julgamento. Com a possível exceção de Baudelaire, a liberdade absoluta de expressão da obra de arte não é cogitada.

. Em segundo lugar, o fato de que esta é uma sociedade materialista, cansada dos ideais românticos, que está aberta ao realismo e, portanto, deseja obras realistas. O realismo, para esta sociedade, do ponto de vista psicológico pode e deve significar a pintura dos sentimentos humanos, mas dentro dos limites de uma convenção moral definida. Desejos desenfreados devem ser coibidos, porque podem suscitar nos leitores, "maliciosos por natureza" (Sainte-Beuve), idéias social ou politicamente transgressivas.

. Em terceiro lugar, a complexidade do papel da impessoalidade na obra de arte. Os exemplos mencionados comprovam a afirmação de Jauss de que o estilo "impessoal" de **Madame Bovary** causou perplexidade e

confusão. O que estava em jogo, porém, segundo acreditamos, era sobretudo o risco de uma transgressão das regras sociais. Por si só, a impessoalidade não é em geral condenada. O perigo da impessoalidade é que ela deixe em aberto a possibilidade de dúvidas (George Sand). Na medida em que a obra contenha elementos que sustentem uma visão coerente e moralizante, a impessoalidade já é vista até como elogiável (Sainte-Beuve). Baudelaire vai mais longe: para quem escreve para aquela sociedade, a visão "impessoal" chega a ser, mesmo, necessária.

. Em quarto lugar, o fato de que as críticas à "secura", à "aridez", ao suposto espírito matemático e descritivo da obra podem esconder um temor difuso das conseqüências deletérias de uma visão de mundo que não contenha em si doses apreciáveis do **bem** - como aliás Sainte-Beuve reclamou explicitamente. O mal, sem o contrapeso do bem - sob diferentes formas: algum lirismo, bons sentimentos, bons personagens, - é considerado perigosamente desestruturante para aquela sociedade. Entretanto, Sainte-Beuve, Barbey d'Aurevilly e até George Sand reconheceram um conteúdo moral no livro, que se sobrepõe, portanto, aos riscos mencionados.

. Finalmente, o reconhecimento de que a ruína e o suicídio de Emma Bovary foram muito apreciados, e provavelmente decisivos para a absolvição da obra. Também foi generalizadamente registrada com agrado a bem regrada estrutura formal da obra.

O exame da recepção de ***Madame Bovary*** em sua época, mesmo que ligado apenas a testemunhos literários, conduz-nos diretamente a um complexo conjunto de expectativas políticas, sociais e morais intimamente ligadas, e, portanto, ao universo social do Segundo Império, do qual passaremos a nos ocupar a seguir.

2. *MADAME BOVARY* E A SOCIEDADE DO SEGUNDO IMPÉRIO

MADAME BOVARY E A SOCIEDADE DO SEGUNDO IMPÉRIO

O Segundo Império: Contexto Histórico e Social

A esta altura de nosso trabalho, parece indispensável, a fim de se compreender melhor a sociedade que viu surgir **Madame Bovary**, recordar, ainda que sucintamente, alguns aspectos da história do Segundo Império francês. Inicialmente, recapitularemos alguns traços importantes do reinado de Luís Felipe de Orléans.

A chamada "Monarquia de julho", inaugurada pela insurreição de julho de 1830 contra o último Bourbon francês a reinar - Carlos X - representou o triunfo da burguesia francesa contra as pretensões de hegemonia da nobreza remanescente do Antigo Regime, e que haviam ressurgido depois de Napoleão I com a Restauração. A mudança de dinastia, com a subida de Luís Felipe de Orléans ao trono, pareceu assegurar definitivamente o restabelecimento da ordem, com a instauração de um arremedo de regime parlamentar baseado no voto censitário exercido por uma minoria. Uma agressiva política externa abriu a aventura colonial francesa. Internamente, porém, as bases do regime não deixarão de

mostrar sua fragilidade. O regime censitário excluía importantes setores da burguesia, e, evidentemente, a grande massa dos miseráveis, que viviam inteiramente à margem da riqueza nacional, e para quem o Estado não provia qualquer tipo de auxílio. Valeria assinalar, a propósito, a conhecida frase de Guizot, poderoso ministro de Luís Felipe; quando lembrado sobre o agravamento dos problemas sociais da França, deu um simples conselho a seus conterrâneos: "Enriqueçam-se!"

O ano de 1846, em que o Governo de Luís Felipe recolheu vitória triunfal nas eleições, marcou também o início de sua derrocada. Uma grave crise econômica aprofundou a insatisfação dos setores marginalizados da burguesia que reivindicavam reformas que permitissem a ampliação de sua influência política. Ao mesmo tempo, a França não deixou de sentir os efeitos dos grandes movimentos nacionalistas e de reivindicação social que varreram a Europa em 1848.

O aspecto social, na França da época, foi preponderante. Com efeito, a revolução de fevereiro de 1848, que marcou o fim do reinado de Luís Felipe, teve um sentido importante na História do país: os revolucionários não incluíam apenas os burgueses reformistas; também o povo trabalhador lutou nas barricadas, e o socialista Louis Blanc chegou a integrar o Governo provisório. A burguesia, de início dividida, logo se uniu para impedir a emergência dos trabalhadores, percebidos como o inimigo comum.

Em junho de 1848, o operariado de Paris, ao se dar conta de que nada conseguira com a Revolução, insurgiu-se com violência, e foi reprimido de forma sangrenta. As jornadas de

junho têm uma importância decisiva, como mostra o historiador francês Jacques Madaule:

> "Pour la première fois en effet, la bourgeoisie voit se dresser devant elle le peuple ouvrier. De quoi s'agissait-il au juste? D'un malentendu fondamental. Même les éléments les plus avancés de la bourgeoisie, lors qu'ils avaient proclamé la République, n'avaient pas songé à fonder autre chose qu'une démocratie politique. Pour les ouvriers, au contraire, il s'agissait de la libération de leur classe, qui se manifeste pour la première fois en tant que telle"[1].

Toda a atmosfera de 1848 foi recriada de modo vívido por Flaubert, em seu romance **L'Éducation sentimentale**. Ali estão retratados os combates de rua de junho, a efervescência dos clubes e dos jornais políticos, a brutalidade da reação. Após a insurreição de junho, as prisões de Paris ficaram lotadas de trabalhadores, logo mortos ou deportados; a liberdade de imprensa e de reunião foi revogada. Foram então convocadas eleições para a escolha de um Presidente da República.

O vencedor foi Luís Napoleão Bonaparte, sobrinho de Napoleão I. Diversos fatores favoreceram sua chegada ao poder. De um lado, apresentou-se como candidato da ordem, o que tranqüilizou a burguesia francesa. De outro, esta classe estava por demais dividida e percebia nele um fator de união na defesa de seus interesses. Finalmente, Luís Napoleão beneficiou-se enormemente da legenda napoleônica, então ainda bastante viva.

Chegando ao poder, o Príncipe-Presidente sedimentou o caminho rumo à ditadura pessoal. A imprensa e o ensino passaram a ser rigidamente controlados; o sufrágio universal,

restringido para excluir a grande massa de trabalhadores. O único conflito a subsistir era o do poder pessoal de Luís Napoleão contra o poder do parlamento. Também este conflito foi resolvido à força, pelo golpe de Estado de 2 de dezembro de 1851. Os republicanos e socialistas remanescentes foram dispersados e exilados. Luís Napoleão convocou então um plebiscito que confirmou a restauração do Império.

Solidamente apoiado pela burguesia francesa, o novo Imperador, sob o nome de Napoleão III, principiará por consolidar e impor seu poder. Passou a ter a iniciativa das leis, o direito da paz e da guerra; o Corpo Legislativo, um arremedo de assembléia de deputados, era destituído de poder decisório. O sufrágio universal foi restabelecido, mas as circunscrições eleitorais foram definidas de forma tão arbitrária, e os candidatos governistas foram de tal modo beneficiados pela legislação eleitoral que não havia, na prática, hipótese possível de derrota do Governo. Este procurava se legitimar, no caso das grandes questões nacionais, recorrendo periodicamente a plebiscitos; mas o poder pessoal do Imperador era de fato imenso e incontrastável.

É certo, de todo modo, que o Segundo Império constituiu um período de imenso progresso econômico. Consolidaram-se linhas férreas por todo o território; surgiram as grandes lojas comerciais que serão descritas por Zola em seu livro **Au Bonheur des Dames**, bem como os grandes estabelecimentos de crédito; Paris viveu anos de frênesi social e artístico, depois cognominados **la fête impériale**.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o Segundo Império atravessou duas fases distintas. Até aproximadamente 1860, a atividade política esteve severamente restringida. A partir desta época, o regime viu-se diante da necessidade de inaugurar um processo de distensão, ainda que hesitante, com a concessão progressiva de poderes ao Corpo Legislativo. A década de 1860 testemunhou diversos sinais de debilitação do regime. No plano externo, o Império colheu a humilhante derrota representada pelo malogro da quixotesca expedição do México. Internamente, verificou-se a vitória de número crescente de deputados republicanos nas eleições e o avanço da oposição trabalhadora. Ainda que o Governo continuasse vencendo as eleições, percebia-se que suas bases de sustentação se erodiam. Em 1870, Napoleão III ainda conseguiria uma vitória em um plebiscito; no entanto, foi uma vitória preocupante, conseguida quase que apenas com os votos do campo.

Mesmo assim, o Império parecia ter chances de sobreviver em 1870. Mas a desastrosa derrota sofrida contra a Prússia em Sédan acabou por liqüidar o regime bonapartista.

O ano de 1871 foi marcado pelos heróicos embates da Comuna de Paris: o povo trabalhador mais uma vez se levantou e chegou a dominar a capital, apenas para ser reprimido com uma intensidade ainda maior que a de 1848, e com o consentimento das próprias forças de ocupação alemãs, interessadas, tanto quanto o Governo francês, em que insurreições operárias fossem reprimidas.

*

* *

O ponto mais importante a nos interessar neste quadro é que, quando **Madame Bovary** surgiu, o Segundo Império estava em seu apogeu. Napoleão III vencera a Guerra da Criméia em 1854, e acabara de reunir em Paris, em 1856, um Congresso de potências européias que representara para a França uma espécie de revanche do Congresso de Viena, no qual, humilhada pela derrota de Napoleão I, necessitara se resignar aos ditames das potências vencedoras. A situação econômica florescia; o casal imperial acabara de conseguir um herdeiro.

Toda esta pujança era acompanhada por uma repressão no campo político e das idéias que parecia bem-sucedida, como bem o mostrou Zola em vários livros de seu ciclo sobre o Segundo Império.

A complexidade da situação estava em que a burguesia francesa percebia difusamente que por detrás daquela aparente solidez se escondiam conflitos sociais que poderiam se tornar incontroláveis. Esta percepção não deixaria de se manifestar no plano estético, como procuraremos mostrar a seguir; e Flaubert foi, na literatura, um dos maiores intérpretes desta época instável.

O Segundo Império e a Narração Impessoal

Como a preocupação fundamental de nosso trabalho é mostrar que **Madame Bovary** não constitui um exemplo adequado para ilustrar a tese de Jauss sobre a função socialmente formadora da grande obra de arte, evitaremos analisar o papel da técnica da impessoalidade no romance realista considerada como um ideal estético, cuja importância é inquestionável mas que nos afastaria de nosso objetivo central.

Não nos caberá tampouco, pela mesma razão evocada, discutir conceitos da estética realista como um todo. Procuraremos, assim, seguir uma linha de raciocínio bastante definida, que associa a técnica da impessoalidade narrativa apenas aos valores morais, ligados ao contexto social e político da época, aprofundando, segundo esta linha, um problema que permitiria, em outras circunstâncias, uma abordagem bem mais vasta.

Ao seguir esta linha de raciocínio, estaremos adotando duas premissas, expostas por Michel Zéraffa em seu **Roman e Société**.

A primeira dessas premissas é a de que não é necessário recorrer ao mesmo tempo a explicações de natureza mista - tanto estéticas quanto sociológicas - para abordar a obra de arte, mesmo se reconhecendo que se possa ver um romance como um foco de convergências que permite diferentes formas de abordagens:

> "En un récit se rencontrent plusieurs processus distincts dont chacun ressortit à une science humaine

particulière. **Mais qu'une oeuvre soit un foyer de perspectives n'implique pas qu'il faille recourir, pour en rendre compte, à un discours explicatif mixte: mi-esthétique, mi-sociologique.** La psychanalyse ne s'arrête pas là où commence la sociologie. On peut voir dans un roman la confluence de diverses approches, mais à condition que chacune de celles-ci épuise son objet selon ses hypothèses et ses méthodes particulières. Une oeuvre comme celle de Kafka est justiciable de plusieurs grilles - sociologique, psychologique, métaphysique - toutes pertinentes et éclairantes, et dont chacune sera valablement appliquée à tous les aspects de cette oeuvre, y compris ses aspects formels"[2].

A segunda dessas premissas é a de que o estudo das diferentes atitudes assumidas pelos romancistas enquanto narradores constitui um meio privilegiado para se verificar de que modo o escritor interpreta a vida social:

> "Or il semble que les études actuelles, destinées à determiner la verité sociologique exprimée - ou cachée - par une oeuvre - ne se réfèrent pas assez aux méthodes employées par l'écrivain lui-même pour traduire une réalité sociale, ni à l'analyser. L'une des plus solides bases d'un examen sociologique du roman consiste à prendre en considération le problème du point de vue narratif. Si l'on veut faire apparaître les traits d'une pensée sociologique se développant de Balzac à Beckett (avec ses `vérités' et ses `erreurs'), il convient de suivre les attitudes successives prises par les romanciers en tant que narrateurs. L'écrivain interprète la vie sociale, mais quels sont les modes concrets, donc esthétiques, de cette interprétation?[3].

O mesmo Zéraffa desenvolverá mais essa idéia, insistindo em que há uma relação direta entre os "códigos formais" e os "códigos substanciais" apontados pela sociologia e pela história:

> "Les codes esthétiques et techniques mis en application par le romancier sont destinés tout ensemble à traduire, véhiculer, organiser, hiérarchiser de multiples codes composant la texture de la parole sociale. On ne peut plus concevoir, de nos jours, que

> les codes romanesques formels (...) ne soient pas en relation directe, cohérente, avec les codes 'substantiels' que la sociologie proprement dite, et l'histoire, cernent et dénombrent. Ainsi Balzac se fait narrateur omniscient parce qu'il parle au nom de l'idée même de déterminisme socio-historique"(4).

Se o narrador onisciente do Balzac da Restauração e da Monarquia de Julho constitui um intérprete do determinismo socio-histórico, qual a função do narrador impessoal do Flaubert, narrador do Segundo Império, em ***Madame Bovary***? É o que procuraremos verificar a seguir.

*

* *

Erich Auerbach, em seu clássico estudo do realismo – **Mimesis** – já reconhecia o quanto a escola realista do século XIX era fruto de uma época de instabilidade profunda, e que a França desempenhou o papel mais importante na gênese do realismo moderno:

> "Le traitement sérieux de la réalité contemporaine, l'ascension de vastes groupes humains socialement inférieurs au statut de sujets d'une représentation problématique et existentielle, d'une part, – l'intégration des individus et des évènements les plus communs dans le cours général de l'histoire contemporaine, l'instabilité de l'arrière – plan historique, d'autre part, – voilà, croyons-nous, les fondements du réalisme moderne, et il est naturel que la forme ample et souple du roman en prose se soit toujours plus imposée pour rendre à la fois tant d'éléments divers. Si notre point de vue est correct, nous pouvons dire que, durant tout le XIXe siècle, la France a pris la part la plus importante à la genèse et au développement du réalisme moderne"(5).

Também Michel Zéraffa chega a conclusão bastante semelhante, ao assinalar o quanto o romance realista é revelador da existência de contradições sociais:

> "L'on admettra donc que le grand romancier réaliste trahit le statut idéologique auquel son oeuvre est fondamentalement référée - à condition toutefois de prendre le verbe trahir dans ses deux sens: révéler et renier. Son oeuvre nous révèle en effet qu'une 'vision du monde' est en fait une vision partielle et partiale du réel, et que d'autre part la 'société', que l'écrivain croyait le plus souvent connaître par expérience directe, a été vue par lui à travers un filtre culturel bourgeois. Mais cette même oeuvre renie doublement sa propre pensée directrice en raison de la mort qui attend le héros, et en raison, surtout, de la réalité substantielle du roman qui dévoile, elle, quoi qu'en ait l'auteur, l'existence d'insolubles contradictions, au sens marxiste du terme"(6).

Roland Barthes amplia o estudo desses fundamentos para mostrar o quanto a instabilidade característica da época se deve às conseqüências do nascimento do capitalismo moderno:

> ..."Or, les années situées alentour 1850 amènent la conjonction de trois grands faits historiques nouveaux: le renversement de la démocracie européenne; la substitution de l'industrie métallurgique à l'industrie textile, c'est-à-dire la naissance du capitalisme moderne; la sécession (consommée par les journées de juin 1848) de la société française en trois classes ennemies, c'est-à-dire la ruine définitive des illusions du libéralisme. Ces conjonctures jettent la bourgeoisie dans une situation historique nouvelle. Jusqu'alors, c'était l'idéologie bourgeoise qui donnait elle-même la mesure de l'universel, le remplissant sans contestation; l'écrivain bourgeois, seul juge du malheur des autres hommes, n'ayant en face de lui aucun autrui pour le regarder, n'était pas déchiré entre sa condition sociale et sa vocation intellectuelle. Dorénavant, cette même idéologie n'apparaît plus que comme une idéologie parmi d'autres possibles; l'universel lui échappe, elle ne peut se dépasser qu'en se condamnant; l'écrivain devient la proie d'une ambiguité, puisque sa conscience ne recouvre plus

exactement sa condition. Ainsi naît un tragique de la Littérature"[7].

Conforme ressaltamos, não caberia aqui uma discussão aprofundada acerca das concepções estéticas de Flaubert. O que agora nos interessa assinalar é que a sociedade burguesa posterior à revolução de 1848 já não deseja obras em estilo derramadamente romântico, mas, ao mesmo tempo, é uma sociedade que tem medo de qualquer ousadia estética que possa comprometer estruturas sociais agora mais do que nunca ameaçadas. Embora bastante evidente após 1848, este temor se fazia sentir há mais tempo, como se pode depreender do comentário, em 1838, do jornalista Alexandre Decamp, em **Le National**:

> "Les oeuvres d'art d'une originalité trop indépendante, d'une exécution trop hardie, effarouchent les yeux de notre société bourgeoise, dont l'esprit ne peut plus embrasser ni les vastes conceptions du génie, ni les généreux élans de l'amour de l'humanité"[8].

É neste sentido que caminha também a análise de Georg Lukács, referindo-se especificamente às conseqüências da Revolução de 1848:

> "Les Journées de juin du prolétariat de Paris en 1848 constituent un tournant dans l'histoire à l'échelle internationale (...) c'est alors pour la première fois qu'une bataille décisive se livre entre le prolétariat et la bourgeoisie par la force des armes; alors pour la première fois le prolétariat apparaît sur la scène de l'histoire mondiale comme une masse armée, décidée à la lutte finale; durant ces journées, la bourgeoisie pour la première fois lutte pour la pure et simple perpétuation de sa domination économique et politique".

E Lukács comenta ainda:

> "Ce changement affecte toutes les sphères de l'idéologie bourgeoise. Il serait tout à fait superficiel et faux de s'imaginer que, lors qu'une classe se détourne aussi radicalement de ses objectifs et de ses idéaux politiques antérieures, les sphères de l'idéologie, la destinée de la science et de l'art puissent continuer à ne pas en être affectées"(9).

Ora, o Segundo Império francês é um governo autoritário, que valoriza o belo e o moralismo, entendidos como sinônimos da ordem. Os críticos de então têm um importante papel a desempenhar neste processo: Sainte-Beuve e Barbey d'Aurevilly são apenas dois dos mais ilustres representantes de uma verdadeira polícia literária. O leitor burguês de **Madame Bovary** é ameaçado por um perigo percebido com crescente nitidez, na medida em que o proletariado urbano desencadeia movimentos reivindicatórios. Esta leitura de fundo marxista pode ou não ser prosseguida até suas últimas conseqüências; o fato é que ela fornece um pano de fundo convincente para a explicação do inegável clima de instabilidade dolorosamente percebido por Flaubert e por seus leitores. Neste sentido, é especialmente instrutiva a exposição de Roberto Schwarz sobre a função da técnica da impessoalidade no romance realista, em especial no caso de Flaubert:

> "No espírito da tradição marxista, digamos que a questão da honestidade narrativa muda de qualidade e toma a feição atual a partir de 1848, quando a maré das revoluções populares obriga as burguesias européias a reconhecerem o particularismo do próprio interesse"(10).

Foi na França, prossegue Schwarz, que se sentiram com maior nitidez as conseqüências da grande batalha de classes que levou ao massacre dos trabalhadores de junho de 1848:

> "Do ponto de vista da consciência popular, bem como da autoconsciência dos triunfadores, a experiência dos massacres de junho tem valor de revelação histórica. Mostram os adversários um ao outro e a si mesmos no interior do vínculo de opressão e exploração, produzindo uma intimidade rancorosa, cheia de reservas mentais, sempre à beira do recurso à força e estrangeira à toda legitimidade. A normalidade burguesa e com ela o conjunto da linguagem contemporânea passavam a viver o estado de sítio: impregnavam-se de acepções inimigas, produzidas pelo antagonismo social, as oficiais de um lado, de outro as vencidas e semiclandestinas (...). A equivocidade radical praticada por Flaubert e Baudelaire, que torna tão injurioso o seu trato com a coisa burguesa, consiste justamente em formular de modo a permitir também a outra leitura, a reprimida, dando expressão literária ao choque histórico".

"Por um paradoxo compreensível" concluirá Schwarz - "a crise dos significados comuns concorreu para a objetividade **sui generis** da forma moderna"(11).

O novo quadro de incerteza e de censura ideológica dificultava o papel do autor e limitava suas possibilidades de opinar. Nesse sentido, o esforço metódico de impessoalidade cultivado por Flaubert serviu para evitar objeções de parcialidade - da mesma forma que, mais tarde, a tentativa naturalista de dar padrão científico à ficção, e, desta forma, eximir-se de opiniões contundentes sobre a realidade social, como continua a mostrar Schwarz:

> "O denominador comum está no primado do procedimento sobre as opiniões, que ficam seja banidas, seja armadas de ciência, seja enquadradas por uma regra

de rodízio, seja postas à distância. A objetividade do dispositivo técnico permite ao artista saltar por sobre a própria sombra, uma vez que o novo estatuto das opiniões, autorais inclusive, não admite adesão direta.

....

Para o nosso raciocínio, o caso crucial é a narrativa de Flaubert. A disciplina da escrita, cultivando com igual absolutismo a observação da realidade, a expressão justa e as virtualidades sensíveis e sugestivas da linguagem, compunha um objeto de evidência por assim dizer incontestável"(12).

Schwarz menciona uma carta de Flaubert a Louise Colet, de 16 de janeiro de 1852, a propósito do livro **A Cabana do Pai Tomás**, e onde o escritor termina empregando uma de suas comparações mais conhecidas:

"As reflexões do autor me irritaram o tempo todo. Há necessidade de fazer reflexões sobre a escravidão? Basta mostrá-la, e pronto. (...) Você veja se há declamações contra a usura no **Mercador de Veneza**. A forma dramática tem isso de bom, ela anula o autor. — Balzac não escapou do mesmo defeito, ele é legitimista, católico, aristocrata. — **O autor deve estar na sua obra como Deus no universo, presente em toda parte, mas visível em parte alguma**"(13).

Talvez seja possível, com base nas observações efetuadas até agora, concluir que a impessoalidade na narrativa foi de fato bem-vinda na sociedade da época — já que constituiu uma forma de preencher necessidades bem específicas. Pois se esta sociedade não queria a originalidade independente, que poderia ameaçá-la, ela também não podia mais se dar ao luxo de cultivar os desvarios românticos. A técnica da impessoalidade narrativa constituía uma maneira eficiente de possibilitar um "realismo" palatável sem o perigo das opiniões pessoais — como Baudelaire já

percebera. Ela funcionou como um santo remédio: ao mesmo tempo em que preservou o escritor, podia proteger também os seus leitores.

O Segundo Império e o Medo do Desejo

Em importante artigo publicado em 1975, Leo Bersani[14] estuda algumas estratégias textuais do romance realista, relacionando-as com a ideologia burguesa do século XIX. O romance realista, segundo Bersani, introduz na literatura uma procura obsessiva de estruturas significativas. Assim é que o detalhe é sempre cheio de significado: quer sejam expressões quotidianas, gestos ou episódios, quer sejam mesmo objetos, todos deverão ter uma função reveladora. Tudo deve conduzir a uma **estrutura** impecavelmente organizada; os casamentos, por exemplo, quando terminam os romances, completam-lhes o sentido, não importa se sejam felizes ou infelizes. Também os personagens apresentam uma psicologia absolutamente coerente.

A tese central de Bersani é a de que o mito literário de um sujeito rigidamente organizado contribui para uma ideologia cultural do sujeito que está a serviço da ordem social estabelecida. A personalidade é coerente e hierarquizada - como é ou deve ser o sistema social de classes.

Embora o autor realista freqüentemente perceba no mundo que o cerca fragmentação e caos - e é o caso evidente

de Flaubert - ele acaba por proporcionar à sociedade que parece tão severamente julgada o conforto de uma visão sistemática dela própria.

O desejo individual, porém, é o grande perigo que pode subverter a ordem social - e, portanto, a ordem romanesca. Esta ameaça deve ser combatida. Ainda que o herói, no romance realista, recuse os limites que são impostos a seus desejos pela sociedade, estes desejos são submetidos a verdadeiras cerimônias de expulsão, de forma que toda tendência anárquica é cedo ou tarde subjugada. Os heróis rebeldes são bodes expiatórios, cujo sacrifício tornará possíveis os processos de estruturação e diferenciação social.

Madame Bovary parece convalidar de modo inequívoco a tese de Bersani. Por muito que Emma Bovary possa representar um tipo de revolta mais ou menos inconsciente contra os condicionamentos sociais e morais, sua ruína e morte dificilmente poderiam deixar de ser interpretadas como conseqüências inelutáveis de um desvio de procedimento. A "impessoalidade" perseguida por Flaubert não afasta a força deste vínculo interpretativo, que, como se sabe, não deixou de ser valorizado pelos leitores contemporâneos: recordem-se a argumentação explícita da **defesa** e o agrado com que Sainte-Beuve, Brunetière e George Sand anotaram a "punição" de Emma.

As conclusões de Bersani nos interessam particularmente, porque fundamentam nossas observações de que o público de **Madame Bovary** considerava tranqüilizador o

desfecho do romance, ainda que, em certos casos, não o suficiente.

Mas a idéia de uma sociedade que necessita de estruturas coesas aparece sob outras formas, já anotadas: a necessidade de "bons" personagens ao lado dos "maus" (Sainte-Beuve); os méritos da forma bem cuidada, reconhecidos por todos, inclusive pela **sentença**; a "impessoalidade", ou "objetividade", expressão de um mundo onde as paixões estão sob o controle absoluto de uma consciência bem pensante.

Excederia de muito os limites do presente trabalho discutir se a punição dos "maus", ou se a colocação de "bons" personagens como contrapeso aos "maus" não obedeceriam as necessidades universais, e portanto trans-históricas, do público leitor. Parece-nos suficiente assinalar no momento, por tudo o que se conhece do Segundo Império, que estas exigências eram então particularmente fortes, e que resultavam de condicionamentos morais e políticos bastante característicos da sociedade da época.

Madame Bovary e *Fanny*: Aproximações

Conforme vimos, Hans-Robert Jauss evoca o exemplo do romance **Fanny**, de Ernest Feydeau, publicado no mesmo ano de **Madame Bovary**, e que obteve um sucesso tão estrondoso quanto efêmero, para acentuar o choque no horizonte de expectativas do público da época ocasionado pelo emprego pioneiro da técnica da "impessoalidade da narrativa" no

romance de Flaubert. Lembra Jauss que **Fanny** passou por treze edições em um ano, um triunfo que Paris não havia testemunhado desde a publicação de **Atala**, de Chateaubriand.

O que pode nos revelar a leitura do romance de Feydeau? Do ponto de vista estético, é certo que não há comparação possível entre as duas obras. **Fanny** é um livro mediocre, de estilo pomposo e derramado. Trata do tema do triângulo amoroso formado por um empresário bem-sucedido e de caráter dominador (chamado apenas de "o marido"), sua mulher (Fanny) e o amante (Roger, jovem burguês desocupado e, da mesma forma, confortavelmente rico), que desempenha a função de narrador autodiegético, segundo a terminologia de Gerard Genette (15).

Após sucessivas e dramáticas cenas de ciúme, Roger consegue obter de Fanny o juramento de que ela não mais terá contato físico com o marido, e viverá separada dele debaixo do mesmo teto. Este juramento passa a ter o caráter sagrado de um compromisso matrimonial às avessas, celebrado não entre marido e mulher e sim entre mulher e amante, e que constitui, assim, uma espécie de tentativa de vitória do sentimento puro sobre a força insuperável das convenções.

Atormentado pela desconfiança, Roger aluga a casa vizinha à de Fanny e consegue espreitá-la à noite, encarapitado no balcão que dá para o quarto do casal. Presencia então uma cena em que Fanny se entrega ao marido. Aturdido e desesperado, faz uma tentativa rocambolesca de suicídio; recupera-se, rompe com a amante que lhe implora o perdão, decide se refugiar no campo, onde leva uma austera

vida de eremita, e conta então sua história, anunciando ao final sua intenção de matar-se de vez.

Fanny e Roger são os únicos personagens a merecerem um desenvolvimento psicológico que não deixa de emprestar certo interesse ao livro, mas são construidos de forma grandiloqüente e convencional. Embora os encontros dos dois amantes sejam descritos de modo bastante puritano, o próprio fato de o livro tratar de modo insólito do tema da relação extra-conjugal já lhe permitia causar sensação, mas também suscitar a reprovação de muitos críticos da época. O fator determinante para o surpreendente sucesso de **Fanny** parece ter sido a célebre cena do balcão, que trazia a originalidade de apresentar de modo invertido a cena clássica da traição.

No entanto, o que mais salta aos olhos neste romance trivial é que seu conteúdo supostamente escandaloso na verdade se manifesta como uma sujeição incondicional aos valores morais dominantes da época. Assim, Fanny é uma espécie de amante virtuosa, que se encontra com o amante uma única vez por semana, por exatas duas horas; certamente não é coincidência que quando os encontros se tornam mais freqüentes, graças à ausência do marido, Fanny invade a vida de Roger de forma destruidora, e o relacionamento dos dois se deteriora rapidamente, rumo ao desastre inexorável.

Fanny não cogita de se separar, pois, conforme lembra constantemente, nada há de mais sagrado que a união da família constituída; o lugar da mulher é em casa, submissa ao marido. Por seu lado, Roger, se chega a propor que Fanny se liberte das convenções e fuja com ele, não o faz sem

grande relutância, como quem de fato não leva a sério uma hipótese de tal modo criminosa e imoral:

> "Je comprenais enfin que l'acte auquel j'avais voulu pousser Fanny était un crime qui, tout en consommant irrémédiablement le malheur de toute une famille, devait nous rendre à jamais malheureux. Cela m'épouvantait de songer que si elle m'avait écouté, pendant toute son existence seraient venues se placer entre elle et moi, les images de ses enfants abandonnés"(16).

Este poderia ser um bom exemplo do julgamento explícito de valor proferido por um personagem, comum nos romances da época, a que Jauss justificadamente alude, para distingui-lo da "impessoalidade" perseguida em **Madame Bovary**. Mas, quando Jauss comenta que "L'innovation formelle de Flaubert, son principe de 'narration impersonnelle' (...) devait nécessairement heurter le même public auquel s'offrait **Fanny**, avec son contenu émoustillant présenté sous la forme facile et sur le ton d'une confession"(17), ele deixa de levar em conta que a diferença entre os dois romances, do ponto de vista da defesa dos valores morais dominantes, é mais aparente do que real.

O tom confessional do romance de Feydeau serve, de fato, como um canal aberto para a defesa dos preconceitos morais; no entanto, não é exato que a impessoalidade narrativa em **Madame Bovary** coloque esses preconceitos em questão; na verdade, a obra de Flaubert fornece diversos elementos, mais ou menos velados, que legitimam a moral vigente. Um desses elementos, como vimos, é o fim trágico de Emma. Outro, como veremos a seguir, pode ser a dignidade

adquirida por Charles Bovary após a morte da esposa. Outros, ainda, serão discutidos no capítulo 3 do presente trabalho, que examinará os valores do narrador e do narratário no romance.

Ao tentar identificar de que modo Feydeau e Flaubert foram originais, Jauss julga que ambos reverteram o papel habitual dos componentes do triângulo amoroso:

> "Les deux auteurs avaient su, au-delà du détail attendu dans les scènes érotiques, donner un aspect frappant et neuf à la relation triangulaire avant eux pétrifiée par la convention. Ils présentaient le thème éculé de la jalousie sous un jour nouveau, en inversant les rôles par rapport à l'attente du public: chez Feydeau le jeune amant de la 'femme de trente ans', bien que comblé dans ses voeux, est jaloux de l'époux de sa maîtresse et périt de cette situation douloureuse; Flaubert donne aux adultères de la femme du médecin de province - que Baudelaire interprète comme une forme subtile de dandysme - un dénouement surprenant: c'est précisément la figure dérisoire du mari trompé qui présente à la fin des traits de grandeur"[18].

Parece correto dizer, com Jauss, que a (reduzida) originalidade de Feydeau esteve em descrever uma situação inusitada de ciúme e traição entre dois amantes. Também é verdade que Charles Bovary adquire, após a morte de Emma, traços de dignidade, ainda que uma dignidade algo mórbida, que transparece em sua fidelidade à memória da esposa ou em sua resignada falta de rancor por Rodolphe. Mas Rodolphe não deixa de considerar esta bonomia "bien débonnaire pour un homme dans sa situation, comique même, et un peu vil"[17]. E, na realidade, mais importante que a pálida dignidade final de Charles é o fato de que também ele foi destruído pela atitude de Emma - aniquilado até à ruína e à morte, e que a filha do

casal tenha sido reduzida à miséria. Neste sentido, a traição de Emma, embora jamais condenada explicitamente, inscreve-se no universo das atitudes nocivas e inaceitáveis. Não é significativo que Charles Bovary, após a morte de sua mulher, tenha manifestado algo da tendência à prodigalidade e à coqueteria de Emma, o que leva o narrador a comentar: "Elle le corrompait par delà le tombeau"?[20].

Embora Emma Bovary seja uma personagem infinitamente mais bem elaborada que Fanny, em última análise nada as distingue do ponto de vista moral: suas atitudes as fazem fatores de ruína e de corrupção. Fanny exerce sobre Roger uma fascinação nociva; ela chega a escolher as roupas que ele vestirá, e a afastá-lo de seus antigos amigos - exatamente da mesma maneira que Emma exerce sobre Léon um efeito cada vez mais asfixiante, como se pode ver em várias passagens do livro.

É o que acontece, por exemplo, nos trechos abaixo, que ilustram bem o domínio de Emma sobre Léon:

> "D'ailleurs, il se révoltait contre l'absortion, chaque jour plus grande, de sa personnalité. Il en voulait à Emma de cette victoire permanente. Il s'efforçait même à ne pas la chérir; puis, au craquement de ses bottines, il se sentait lâche, comme les ivrognes à la vue des liqueurs fortes.
>
> ....
>
> (...) Elle apportait d'Yonville des roses dans son sein, qu'elle lui jetait à la figure, montrait des inquiétudes pour sa santé, lui donnait des conseils pour sa conduite, et, afin de le retenir davantage, espérant que le ciel peut-être s'en mêlerait, elle lui passa autour du cou une médaille de la vierge. Elle s'informait, comme une mère vertueuse, de ses camarades. Elle lui disait:

— Ne les vois pas, ne sors pas, ne pense qu'à nous, aime-moi!"(21).

Tanto Emma quanto Fanny podem ser considerados, por um certo ângulo, mulheres fatais, cuja influência absorvente é fator de desvio e infortúnio. A semelhança dos dois romances, neste particular, parece irrecusável, ainda que Emma constitua uma personagem infinitamente mais humana e complexa que Fanny, e que o romance de Flaubert permita a multiplicidade de leituras própria a uma obra-prima.

*

* *

No esquecido Prefácio da edição de 1871 de **Fanny**, Ernest Feydeau descreve copiosamente as circunstâncias pessoais que cercaram a aparição da mais bem-sucedida obra de sua discretíssima carreira. E é surpreendente notar que foi justamente seu amigo Gustave Flaubert quem mais estimulou seu projeto.

Conta Feydeau que procurou Flaubert em um momento de desencorajamento, enquanto escrevia o livro. Descreveu-lhe então o enredo de **Fanny** até o ponto em que já chegara, detendo-se, no entanto, por pudor, antes de relatar a cena do balcão, que não escrevera ainda. Flaubert percebeu que faltava o principal, e insistiu em saber o final do romance. É de grande interesse que apresentemos aqui o diálogo entre os dois romancistas nesse momento:

> – "Cela ne peut cependant pas finir ainsi. Raconte-moi la suite," diz Flaubert.
>
> – "Mais c'est là que j'en suis resté," responde Feydeau.
>
> – "Qu'importe! Dis-moi comment tu as l'intention de conclure," retruca o autor de ***Madame Bovary***.
>
> – "C'est que, d'une part," explica Feydeau, "pour obéir à la loi des progressions, sans le respect de laquelle il n'est pas de roman possible; c'est que, d'autre part, pour me soumettre à la logique des choses, des évenements et des caractères, je me vois obligé de terminer ce livre par une certaine scène, et elle me semble, même avant de l'avoir écrite, d'une telle hardiesse que, bien que je la juge indispensable à la conclusion du livre qui, sans elle, n'existerait pas je n'ose pas l'écrire. Elle me fait peur."
>
> – "Raconte la scène," diz Flaubert.

E, como Feydeau narra a cena do balcão e o restante do enredo do livro, Flaubert o repreende:

> – "Bête que tu es! Cette scène est le succès du livre. Et tu hésites? Tu n'es pas digne de tenir une plume. Je te renie pour mon ami"(22).

Este diálogo, com seu laivo de ridículo, guarda para nós um interesse especial. Ele mostra um Flaubert que reconheceu imediatamente que o elemento de escândalo que tanto medo fazia a Feydeau na realidade seria um fator de sucesso. Não estamos aqui diante de um Flaubert que tema ferir suscetibilidades, nem muito menos que deseje afrontar a sociedade: este é um escritor que parece saber bastante bem a medida de ousadia que leva ao triunfo junto ao público de seu tempo. Não pretendemos, por outro lado, conferir a esta observação de cunho extra-textual mais do que um valor relativo; ela tem seu lugar, na medida sobretudo em que reforça a idéia de que o público da época estava preparado

para determinadas ousadias, e até as desejava, e que Flaubert sabia muito bem disso.

Madame Bovary: Uma "Revolução" Medida

Fato pouco divulgado e conhecido somente dos especialistas em Flaubert é que o escritor chegou a imaginar – para logo após abandonar – um epílogo absolutamente surpreendente e inovador para seu romance. Em 1855 – em uma etapa bem avançada da elaboração do livro – ele esboçou, como era de seu feitio, um roteiro final – o número LXXI da edição crítica Pommier-Leleu. O farmacêutico Homais coloca em si próprio o galardão da Cruz de Honra que acabou de ganhar, exulta com a extensão de sua glória, mas:

> "Doute de lui – regarde les bocaux – doute de son existence – 'ne suis – je qu'un personnage de roman, le fruit d'une imagination en délire, l'invention d'un petit paltoquet que j'ai vu naître – Oh cela n'est pas possible, voilà les foetus'.
>
> Puis se résumant il finit par le grand mot du rationalisme moderne – cogito ergo sum"[23].

Flaubert não se detém aí, e correções posteriores tornam o esboço ainda mais surpreendente.

A primeira é adicionada após "doute de son existence": " délire, effets fantastiques, la croix répétée dans les glaces, pluie foudre de ruban rouge"[24].

A segunda é situada no final do primeiro parágrafo e prevê outros objetos além dos **foetus** que Homais olha para se tranqüilizar: "voilà mes enfants, voilà, voilà"(25).

A terceira, notável, completa a reflexão de Homais, e passa a ter a seguinte redação:

> "ne suis-je qu'un personnage de roman, le fruit d'une imagination en délire, l'invention d'un petit paltoquet que j'ai vu naître et qui m'a inventé pour faire croire que je n'existe pas"(26).

A maioria dos críticos do romance tendeu a ver estas passagens como audácias de tal modo extravagantes que Flaubert teria feito bem em abandoná-las.

Duas exceções são representadas por Alan Raitt e Christopher Prendergast. Um sucinto exame de suas observações é útil para que consolidemos determinadas conclusões sobre a real extensão da ousadia que originalmente animara Flaubert. Raitt aponta o caráter verdadeiramente revolucionário das passagens abandonadas, as quais colocam em questão todo o processo da ilusão romanesca:

> "(...) en réalité le projet de Flaubert est bien plus radical, et le contenu des divagations n'est nullement indifférent. Homais se demande s'il n'est pas un simple personnage de roman, inventé par un écrivain - et nous savons que c'est exact. Homais n'a d'autre existence que celle que lui a prêtée Gustave Flaubert, l'auteur de **Madame Bovary**. Dans ce premier mouvement de l'épilogue, Flaubert aurait forcé le lecteur à prendre conscience (ou à se souvenir) du fait que ce qu'il vient de lire n'est autre chose qu'une fiction, un jeu d'imagination d'un artiste - et d'un artiste précis: lui-même. Nous aurions donc eu une mise en question de tout le processus de l'illusion romanesque: la créature du romancier se serait reconnue comme telle.
>
> Une complication supplémentaire surgit avec l'adjunction de la phrase: `**pour faire croire que je**

n'existe pas'. Après avoir pratiquement avoué qu'il n'existe que dans l'imagination d'un romancier, Homais prétend maintenant que le but de cette invention est de nier son existence réelle. On voit tout de suite les ramifications qu'auraient entraînées ces quelques mots: un Homais fictif recouvrant un Homais réel donnant lieu à un Homais fictif ... et ainsi de suite à l'infini. Le lecteur s'y serait perdu et sa démoralisation aurait été complète: le roman se serait volatilisé sous ses yeux"[27].

Os efeitos desta situação bizarra são também mostrados por Christopher Prendergast, em trecho transcrito por Alain Raitt:

"(...) the novel which refuses any complicity with the hermeneutic myth of an original truth, of a signifié transcendental (to use Derida's phrase) exterior to its discourse; the novel which instead offers itself as generated and sustained solely by its own internal **textual** activity, as play of forms and 'relations' in a ceaseless movement of construction and deconstruction, movement that is never 'concluded' (la bêtise consiste à vouloir conclure), but which remains forever suspended over an absence"[28].

E Alain Raitt prossegue sua análise, mostrando que Flaubert empregou o que Genette chama de "metalepse":[29]

"Mais il y a pis encore. Dans un scénario partiel rédigé apparemment peu de temps avant celui qui nous occupe, Flaubert avait noté une équation restée célèbre: '**Homais vient de homo=l'homme**'. L'épilogue n'aurait pas manqué de tirer parti de cette équivalence. Tâchant de ressaisir sa réalité, Homais aurait eu recours au grand mot du rationalisme moderne **cogito, ergo sum**, et en le faisant il serait devenu vraiment le représentant de l'humanité, puisque nous avons tous tendance à partir de cette certitude. Seulement, nous savons que dans le cas d'Homais, c'est faux: il a beau répéter la maxime cartésienne, il **n'est** pas. Et si nous étions tous dans la même situation? Cet épilogue répond parfaitement à la définition donnée par Genette d'une 'métalepse narrative', c'est-à-dire de l'intrusion d'un personnage diégétique dans l'univers métadiégétique, et il aurait produit exactement les effets décrits par le même critique: '**Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est**

peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit'."(30)

Conclui Alain Raitt que se o epílogo houvesse sido mantido, **Madame Bovary** teria sido um livro profundamente subversivo:

> "Si Flaubert avait retenu son projet d'épilogue, **Madame Bovary** aurait été un des romans les plus insidieusement subversifs qu'on ait jamais écrits (...) Ce qui reste certain, c'est que l'idée même de l'épilogue trahit chez Flaubert une profonde méfiance du mensonge romanesque, aussi bien qu'un sens très aigu des abîmes qu'il pouvait ouvrir pour l'esprit de ses lecteurs par une savante manipulation de ce mensonge"(31).

Tão aguda foi esta consciência dos abismos que podia abrir no espírito dos leitores, de fato, que Flaubert provavelmente reconheceu a tempo que poderia ir longe demais. Ele conhecia mais ou menos intuitivamente o que Jauss chamaria o horizonte de expectativas de seus leitores. Ele teria podido violentar as expectativas de seu público leitor de forma absolutamente insuportável. Em vez disto, soube escrever uma obra capaz de alterar, sim, este horizonte de expectativas, mas na medida exata de suas necessidades, o que vai permitir a aceitação de seu livro.

3. O NARRADOR E O NARRATARIO EM *MADAME BOVARY*

O NARRADOR E O NARRATARIO EM *MADAME BOVARY*

Excederia de muito os objetivos do presente trabalho proceder a uma análise exaustiva de ***Madame Bovary*** do ponto de vista narratológico. O romance de Flaubert tem servido como campo fértil para a pesquisa da narrativa, suscitando múltiplas interpretações. Gerard Genette, em seu **Discours du Récit**, recorre freqüentemente ao exemplo de ***Madame Bovary***. Assim, no capítulo que dedica ao Modo na narrativa [1], Genette identifica no livro de Flaubert três formas de focalização, segundo a terminologia que adota: a focalização interna variável (o personagem focal é, de início, Charles, depois Emma, depois novamente Charles ...) a focalização externa (como na cena do fiacre [2]), e até mesmo a focalização zero, em determinadas passagens que descrevem paisagens [3].

Também no capítulo em que estuda a Voz da narrativa, Genette refere-se a ***Madame Bovary*** como exemplo do que ele chama a narração ulterior [4]. Em ***Madame Bovary***, conforme nota, uma relativa contemporaneidade da ação é revelada pelo emprego do tempo presente no final da narrativa.

Entretanto, o estudo de **Madame Bovary**, segundo os conceitos de Ordem, Duração, Freqüência ou Modo, postulados por Genette, poderia nos afastar dos objetivos a que nos propusemos. Procuraremos, assim, privilegiar o campo da Voz, e em especial as proposições relativas à função do narrador e do narratário, que deverão se revelar frutíferas para que identifiquemos determinados valores morais presentes no livro de Flaubert.

Nós nos ocuparemos também, ainda que rapidamente, de exemplos do uso do que Genette chamou "focalização externa", com a posição hesitante do narrador em explicar o que se passaria no íntimo dos personagens.

*

Como se sabe, os estudiosos da narratologia desde logo reconheceram que tanto o narrador quanto o narratário podem apresentar entre suas respectivas funções a de veicular a ideologia ou a moral de uma obra literária. Gérard Genette, no já mencionado **Discours du Récit**, atribuiu ao narrador cinco funções principais, que se interpenetram estreitamente e cujo peso específico pode variar conforme o caso. A quinta destas funções é, justamente, a que Genette chamou de **função ideológica** do narrador, e que ele explicita bem quando trata das intervenções do narrador na história narrada:

> "(...) Mais les interventions, directes ou indirectes, du narrateur à l'égard de l'histoire peuvent aussi prendre la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action: ici s'affirme ce

> qu'on pourrait appeler la **fonction idéologique** du narrateur, et l'on sait combien Balzac, par exemple, a développé cette forme de discours explicatif et justificatif, véhicule chez lui, comme chez tant d'autres, de la motivation réaliste"[5].

Esta função do narrador encontra uma função correspondente no narratário, como mostrou Gerald Prince em um importante artigo:

> "Le rôle le plus évident du narrataire, un rôle qu'il joue toujours en un certain sens, est celui de relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s). Certaines valeurs doivent-elles être défendues, certaines équivoques dissipées, elles le sont facilement par l'entremise d'interventions auprès du narrataire; faut-il mettre en relief l'importance d'une série d'événements, faut-il rassurer ou inquiéter, justifier des actions ou en souligner l'arbitraire, on peut toujours le faire grâce à des signaux directs au narrataire"[6].

Ao resumir as funções do narratário, Prince se mostrou mais explícito ainda sobre a de **porta-voz da moral da obra**:

> "Le narrataire peut donc exercer toute une série de fonctions dans un récit: il constitue un relais entre narrateur et lecteur, il aide à préciser le cadre de la narration, il sert à caractériser le narrateur, il met certains thèmes en relief, il fait progresser l'intrigue, il devient **le porte-parole de la morale de l'oeuvre**"[7].

O estudo do narrador e do narratário em **Madame Bovary** poderá revelar, portanto, sob diferentes formas, toda uma determinada atitude moral diante do mundo.

Os Valores do Narrador

É fato conhecido - e sobre o qual Jauss não se detém - que em grau maior do que nos romances posteriores de Flaubert, o narrador de **Madame Bovary** faz sentir sua presença através de determinados julgamentos ou de indícios de variada natureza. Estes julgamentos são raros e quase imperceptíveis se comparados aos dos romances de Balzac. No entanto - e apesar da preconizada impessoalidade de Flaubert, que poderia ser estudada segundo outras abordagens, mas que tomamos neste trabalho em um sentido estrito -, tais julgamentos justificam que se atribua ao livro, neste campo específico, um tom discretamente moralizante que, de modo sutil, serviu para atenuar o conteúdo à primeira vista escandaloso de uma estória de adultério. De fato, a técnica da impessoalidade da narrativa, inequivocamente empregada por Flaubert em **Madame Bovary**, não foi porém aí levada às últimas conseqüências.

A fim de verificar quão presente está o narrador nessa narrativa, conviria que procurássemos traçar seu perfil. Este perfil se mostra bem perceptível, como procuraremos mostrar a seguir.

*

Por seu profundo conhecimento da vida da província, o narrador pode ser visto como um habitante da região. Entretanto, ele seria, antes, um burguês de província, que se

distancia de modo altaneiro da vida do camponês, como deixa claro em comentários como este, em que fala de Emma Bovary:

> "(...) quoiqu'elle ne fût guère tendre cependant (...) comme la plupart des gens issus de campagnards, qui gardent toujours à l'âme quelque chose de la callosité des mains paternelles"(8).

Este burguês de província é, ademais, um homem refinado, que não se deixar impressionar, como o "vulgo", pelos trajes estudados de Rodolphe:

> "[la toilette de Rodolphe] avait cette incohérence de choses communes et recherchées, où le vulguaire, d'habitude, croit entrevoir la révélation d'une existence excentrique, les désordres du sentiment, les tyrannies de l'art, et toujours un certain mépris des conventions sociales, ce qui le séduit ou l'exaspère"(9).

É com uma ironia algo superior que o narrador registra as gradações sociais campesinas observadas no casamento de Emma:

> "Quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr, devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie(...)" (10).

*

Em algumas passagens, o narrador, longe de se mostrar impassível, mostra-se irônico ao comentar a emoção dos personagens, como se compartilhasse da expectativa geral em relação à chegada dos Comícios Agrícolas:

> "Ils arrivèrent, en effet, ces fameux Comices!" (11).

A emoção pode transparecer, por exemplo, no uso do ponto de exclamação, aqui empregado para enfatizar o arrependimento de Emma:

> "C'est alors qu'Emma se repentit!" (12).

O narrador tem reações de pena e simpatia, ou, inversamente, de fato profere severas avaliações sobre o caráter dos personagens, mesmo que não se estenda no assunto como Balzac.

Referindo-se a Homais, o narrador avalia seu caráter seguindo critérios morais:

> "(...) la profondeur de son intelligence et la scélératesse de sa vanité" (13).

O narrador se compadece com o sofrimento de Charles diante da filha:

> "Il souffrait, le pauvre homme, à la voir si mal vêtue (...)" (14).

São freqüentes, embora sempre discretas, as avaliações de cunho pessoal e moral, que não podem deixar dúvidas sobre a probidade do narrador. Em diversas passagens, o emprego de expressões tais como "depravação", "corrupção" e "prostituição" contribui grandemente para emprestar um certo tom de condenação às atitudes de Emma.

Assim, é de forma depravada que Emma fita Léon:

> "Pendant qu'elle le considérait, goûtant ainsi dans son irritation une sorte de **volupté dépravée**, Léon s'avança d'un pas" (15).

O narrador julga Emma com severidade, quando esta procura o socorro de Rodolphe:

> "Elle partit donc vers la Huchette, sans s'apercevoir qu'elle courait s'offrir à ce qui l'avait tantôt si fort exaspérée, ni se douter le moins du monde de cette **prostitution**" (16).

Emma pensa em corromper a empregada, para que acoberte os encontros com Rodolphe:

> "Emma **voulait corrompre** sa servante par un cadeau; mais il eût mieux valu découvrir à Yonville quelque maison discrète" (17).

A imagem da corrupção está presente até no penteado de Emma:

> "On eût dit qu'un **artiste habile en corruptions** avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux; ils s'envoulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère" (18).

Desiludida com Rodolphe, Emma procura se mostrar virtuosa:

> "[Emma] avait des paroles si affectueuses et des regards si hautains (...) que l'on ne distinguait plus l'égoïsme de la charité, **ni la corruption de la vertu**" (19).

Emma é uma libertina em seus encontros com Léon:

> "[Emma] riait d'un **rire sonore et libertin** (...)" (20).

Também nos encontros com Léon, a corrupção interior de Emma é vista como profunda:

> "Où donc avait-elle appris cette **corruption**, presque immatérielle à force d'être **profonde et dissimulée**?" (21).

É por hábito ou por corrupção que Emma se mantém ligada a Léon:

> "Puis, elle avait beau se sentir humiliée de la **bassesse** d'un tel bonheur, elle y tenait par habitude ou par **corruption**" (22).

Emma corrompe Charles depois de morta:

> "[Emma] le **corrompait** par delà le tombeau" (23).

Emma é, mesmo, associada a imagens de podridão:

> "D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette **pourriture** instantanée des choses où elle s'appuyait?" (24).

Mesmo em um sonho repetido de Charles, depois da morte de Emma, permanece a associação entre Emma e imagens de podridão:

> "(...) c'était toujours le même rêve: il s'approchait d'elle; mais, quand il venait à l'étreindre, elle tombait en **pourriture** dans ses bras" (25).

*

É interessante registrar algumas passagens em que, de acordo com o narrador, a vida dissoluta de personagens secundárias também é, como a de Emma, fator de ruína ou indicativa de imperfeições morais.

Falando do duque de Laverdière, comenta o narrador:

> "Il avait mené une **vie bruyante de débauches**, pleine de duels, de paris, de femmes enlevées, avait dévoré sa fortune et effrayé toute sa famille" (26).

Comentando a estória de uma princesa polonesa que se apaixonou pelo ator Edgar Lagardy, o narrador avalia os efeitos desastrosos dessa paixão:

> "Elle s'était **ruinée** à cause de lui. Il l'avait plantée là pour d'autres femmes (...)" (27).

Aliás, os homens conquistadores, na avaliação do narrador, se caracterizam pela brutalidade, e suas aventuras amorosas têm por resultado deixá-los absolutamente insensíveis.

É o caso, por exemplo, da generalização que faz sobre todos os conquistadores, quando comenta a personalidade de Rodolphe:

> "Dans leurs regards indifférents flottait la quiétude de passions journellement assouvies; et, à travers leurs manières douces, perçait cette brutalité particulière que communique la domination de choses à demi faciles, dans lesquelles la force s'exerce et où la vanité s'amuse, le maniement des chevaux de race et la société des femmes perdues" (28).

Ou quando o narrador descreve o mesmo personagem:

> "M. Rodolphe Boulanger avait trente-quatre ans; il était de tempérament brutal et d'intelligence perspicace, ayant d'ailleurs beaucoup fréquenté les femmes et s'y connaissant bien" (29).

E mesmo quando se refere abertamente, por uma metáfora forte, à falta de sensibilidade de Rodolphe:

> "(...) les plaisirs, comme des écoliers dans la cour d'un collège, avaient tellement piétiné sur son coeur que rien de vert n'y poussait" (30).

*

Mas tanto Rodolphe quanto Emma, apresentados como elementos sedutores, são causadores de dominação e asfixia em seus relacionamentos - o que, aliás, foi explicitamente registrado como positivo pela **defesa**, durante o julgamento (31).

Assim, o efeito dominador e sufocante de Rodolphe é claramente acentuado pelo narrador:

> "Ce n'était pas de l'attachement, c'était comme une séduction permanente. Il [Rodolphe] **la subjuguait**. Elle en avait presque peur" (32).

Em passagem transcrita pela **defesa**, e que já citamos anteriormente, também Léon se ressente do caráter absorvente de Emma:

> "[Léon]: **se révoltait contre l'absortion**, chaque jour plus grande, de sa personnalité (...) il se sentait lâche, comme les ivrognes à la vue des liqueurs fortes (...) Elle s'informait, comme une mère vertueuse, de ses camarades. Elle lui disait:
>
> - Ne les vois pas, ne sors pas, ne pense qu'à nous, aime-moi!
>
> Elle aurait voulu pouvoir **surveiller** sa vie (...)" (33).

*

O discreto narrador "impessoal" de Flaubert é moralista quando recorre a comparações pelas quais o adultério é associado a fraqueza moral ou a desejo desenfreado.

Comentando as sensações de Emma ao voltar de um encontro com Léon, mostra que ela:

> "(...) se sentait au coeur cette lâche docilité qui est, pour bien des femmes, comme le châtiment tout à la fois et la rançon de l'adultère" (34).

Esta passagem foi, aliás, uma das empregadas pela **defesa** para ilustrar os aspectos moralizantes do texto. (35)

A comparação do adultério como algo que queima e asfixia não deixa, igualmente, de contribuir para um julgamento moral dentro do próprio texto:

> "(...) brûleé plus fort par cette flamme intime que l'adultère avivait, haletante, émue, tout en désir, elle ouvrait sa fenêtre, aspirait l'air froid (...)" (36).

*

O narrador reflete severamente sobre os efeitos nefastos do desejo de Emma, quando a descreve recebendo a extrema-unção do padre, no leito de morte:

> "Ensuite il (...) commença les onctions: d'abord sur les yeux, qui avaient tant convoité toutes les somptuosités terrestres; puis sur les narines, friandes de brises tièdes et de senteurs amoureuses; puis sur la

bouche, qui s'était ouverte pour le mensonge, qui avait gémi d'orgueil et crié dans la luxure; puis sur les mains, qui se délectaient aux contacts suaves, et enfin sur la plante des pieds, si rapides autrefois quand elle courait à l'assouvissance de ses désirs, et qui maintenant ne marcheraient plus" [37].

Se todas essas passagens não parecem deixar dúvidas quanto à opinião do narrador acerca do adultério, deve-se notar que sua condenação é muitas vezes temperada por um tom de compreensão. O narrador pode, sob diferentes formas, apontar o adultério como um caminho de ruína, mas ele de modo algum chega a sustentar que o casamento conduza à felicidade perfeita, chegando mesmo a afirmar, em uma condenação explícita do matrimônio, que:

"Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage" [38].

De modo semelhante, ao descrever a ciranda de dívidas em que Emma se envolveu, ele parece ter a preocupação de atenuar a condenação da personagem:

"Parfois, il est vrai, elle tâchait de faire des calculs, mais elle découvrait des choses si exorbitantes, qu'elle n'y pouvait croire" [39].

A expressão "il est vrai" é rica de significado. Se através dela o narrador procura atenuar a culpa de Emma, é porque existe, subjacente, uma condenação a seu comportamento.

*

O narrador é não apenas um moralista, mas em seus julgamentos deixa transparecer também simples bom senso ou penetração psicológica, embora freqüentemente esses julgamentos estejam discretamente embutidos na descrição dos personagens, na apresentação de seus sentimentos ou na narração dos atos que praticam.

O narrador mostra como Charles usa a proibição de ver Emma, imposta por sua primeira esposa, como justificativa para que ele tenha o direito de amá-la:

> "(...) par une sorte d'hypocrisie naïve, il [Charles] estima que cette défense de la voir était pour lui comme un droit de l'aimer" (40).

É desta forma que o narrador associa o comportamento de Emma a seu temperamento:

> "(...) étant de tempérament plus sentimentale qu'artiste, cherchant des émotions et non des paysages" (41).

Por suas fraquezas após o baile de la Vaubyessard, Emma confunde o luxo com os sentimentos:

> "(...) elle confondait, dans son désir, les sensualités du luxe avec les joies du coeur, l'élégance des habitudes et les faiblesses du sentiment" (42).

Os agrados que Emma faz a Charles no fundo são egoístas:

> "...c'était pour elle-même, par expansion d'égoïsme, agacement nerveux" (43).

O narrador reflete sobre o sentido melancólico da despedida, quando Homais se despede de Léon:

> [Homais] "laissa tomber ces deux mots tristes: "Bon voyage!" (44).

Assim o narrador descreve o cinismo de Rodolphe:

> "Il ne distinguait pas, cet homme si plein de pratique, la dissemblance des sentiments sous la parité des expressions" (45).

É com aprovação elogiosa que se refere à vida profissional do doutor Larivière:

> "(...) quarante ans d'une existence laborieuse et irréprochable" (46).

*

O narrador também está presente na narrativa de forma discretamente anticlerical. Emprega uma leve ironia para descrever o mal-estar causado por Emma no convento:

> "Les bonnes religieuses, qui avaient si bien présumé de sa vocation, s'aperçurent avec de grands étonnements que Mademoiselle Rouault semblait échapper à leur soin. (...) La supérieure trouvait même qu'elle était devenue, dans les derniers temps, peu révérencieuse envers la communauté" (47).

Quando Homais aconselha o casal Bovary a ir assistir à ópera, em Rouen, o Abade Bournisien é convidado a opinar, e o conteúdo de sua afirmação traduz sua mentalidade preconceituosa:

> "(...) le prêtre déclara qu'il regardait la musique comme moins dangereuse pour les moeurs que la littérature" (48).

O guarda suíço que serve de guia para Léon na catedral de Rouen é comparado, de forma negativa, a um sacerdote:

> "(...) ce sourire de bénignité pateline que prennent les ecclésiastiques lorsqu'ils interrogent les enfants" (49).

Mas este anti-clericalismo, tão visível na criação da figura do Abade Bournisien, jamais chega ao ponto de desrespeitar o sagrado. No início do livro, Emma fita com respeito "le pauvre Jésus qui tombe en marchant sur sa croix" (50). Em seu leito de morte, como Madalena arrependida, ela beija a imagem de Cristo, amor maior que seus infelizes amores terrenos:

> "(...) elle y déposa de toute sa force expirante le plus grand baiser d'amour qu'elle eût jamais donné" (51).

*

O narrador se mostra, da mesma forma, discretamente simpático à aristocracia. Os indícios são sutis, mas persuasivos; devemos a Claudine Gothot-Mersch um estudo exaustivo a respeito (52). Mostra ela, entre outros exemplos, que na descrição do baile da Vaubyessard o narrador valoriza o caráter aristocrático, em frases como esta:

"Quelques hommes (...) se distinguaient de la foule par un air de famille" (53).

No entanto, ao referir-se à semelhança dos burgueses na cena dos Comícios Agrícolas, o tom é sensivelmente depreciativo:

"Tous ces gens-là se ressemblaient" (54).

*

Mas o narrador, com toda sua penetração psicológica, não compartilha da chamada onisciência de Balzac. Muitas vezes ele pode apenas explorar ou somente especular sobre o que se passa no íntimo dos personagens, numa focalização restrita que, na terminologia de Genette, poderia ser considerada "externa".

É o que acontece quando Charles é provocado por Homais a opinar sobre os benefícios da leitura, sem que o narrador saiba definir precisamente suas motivações:

– "Sans doute, répondit le médecin nonchalamment, soit que, ayant les mêmes idées, il voulût n'offenser personne, ou bien qu'il n'eût pas d'idées" (55).

O narrador tampouco define com precisão os sentimentos de Léon quando Homais o convence a sair para uma volta, o que faria com que Emma ficasse esperando:

– "Alors, par lâcheté, par bêtise, par cette inqualifiable sentiment qui nous entraîne aux actions les plus antipathiques, il se laissa conduire chez Bridoux" (56).

O narrador não parece capaz de explicar por que Charles se esquecia freqüentemente da esposa morta:

> "Une chose étrange, c'est que Bovary, tout en pensant à Emma continuellement, l'oubliait" (54).

Outras vezes, o narrador parece querer corrigir-se, como se estivesse procurando a melhor forma de contar ou houvesse esquecido algum detalhe.

É o que parece ocorrer quando ele discorre sobre as funções da janela na província:

> "Emma était accoudée à la fenêtre (elle s'y mettait souvent: la fenêtre, en province, remplace les théatres et la promenade)(...)" (58).

O narrador também se corrige, quando tenta identificar os sentimentos de Homais:

> [Homais] "Il était le plus heureux des pères, le plus fortuné des hommes.
>
> Erreur! une ambition sourde le rongeait: Homais désirait la croix" (59).

*

Diversos outros elementos servem para caracterizar os sentimentos ou até a origem do narrador: o uso ocasional de linguagem familiar pode caracterizar sentimentos, como por exemplo ao chamar crianças ora de "bambins", ora de "marmots", termos que denotam certo desdém; o emprego de palavras ou expressões regionais, características da

Normandia, já nos indicam a região a que pertence a fala do narrador [60].

Ultrapassaria nossos objetivos neste trabalho tratar aqui das inúmeras especulações suscitadas pelo pronome "nous", que faz sua aparição no início do romance, parecendo indicar a presença de um narrador que pertenceria ao universo narrado, desaparecendo depois sem maiores esclarecimentos - processo que sempre inquietou os analistas da narrativa e tem merecido as mais interessantes interpretações [61]. O que nos interessa assinalar é que o narrador, em **Madame Bovary**, é uma presença viva, de modo algum insensível ou inteiramente "impessoal", e que seus princípios morais são sólidos e transparentes, ainda que ocasionalmente temperados por uma discreta indulgência, ou por uma ironia sutil contra a "bêtise bourgeoise", que tanto irritava, na vida real, o próprio Flaubert.

Nossas observações encontram respaldo nos estudos de Claudine Gothot-Mersch. Após estudar cuidadosamente os manuscritos do livro, em suas versões sucessivas, Claudine Gothot-Mersch concluiu que Flaubert procurou tornar seu estilo progressivamente "impessoal", através de um incessante combate a sua natural propensão à ironia e ao lirismo. Mas, destaca essa autora, Flaubert não levou a impessoalidade às últimas consequências, o que, de resto, não tira do livro sua importância como marco literário:

> "(...) de nombreuses phrases, dans ***Madame Bovary***, sont caractéristiques d'un auteur qui domine sa matière de l'extérieur. (...) Flaubert a proclamé haut et clair le dogme de l'impersonnalité, mais les moyens qu'il met

> en son oeuvre pour atteindre son objectif sont encore assez limités. N'importe, il ouvre une voie nouvelle; sans *Madame Bovary*, Faulkner n'aurait peut-être pas écrit **Le bruit et la fureur**" (62).

Os Valores do Narrador e o Estilo Indireto Livre

Merece particular atenção, no caso de Flaubert, a análise da voz do narrador, quando ela se faz presente nas passagens em estilo indireto livre de *Madame Bovary*. Com efeito, a crítica já apontou muitas vezes como as imagens altamente elaboradas com que são expressos em várias passagens os sentimentos dos personagens da obra excedem de muito as possibilidades mentais dos mesmos, traindo, assim, a presença de um narrador.

Como diz Alain Raitt, em interessante artigo sobre a fala do narrador no livro de Flaubert:

> "C'est d'ailleurs un grief que certains (dont Brunetière) n'ont pas manqué de faire à Flaubert: s'il tient à être absent de son oeuvre, d'où viennent ces comparaisons parfois très élaborées qu'on ne peut absolument pas attribuer à l'un ou à l'autre des personnages? La seule réponse possible, c'est qu'elles viennent du narrateur, qui refuse de borner son expression aux limites des capacités mentales de ses créatures (quelles que soient par ailleurs les ambiguïtés voulues dues à l'usage du style indirect libre). Le nombre et la qualité des images témoignent donc de la présence d'un narrateur" (63).

Gerard Genette também comenta que Flaubert soube tirar partido dessa ambigüidade:

> "(...) On sait l'extraordinaire parti que Flaubert a tiré de cette ambiguïté, qui lui permet de faire parler à son propre discours, sans tout à fait le

> compromettre ni tout à fait l'innocenter, cet idiome à la fois écoeurant et fascinant qu'est le langage de l'autre" (64).

Esta vinculação entre o estilo indireto livre e a presença do narrador no texto também é reconhecida por Victor Brombert, embora impropriamente prefira falar, como na crítica anterior ao estruturalismo, na presença do autor, e não do narrador. Ele formula bem tal vinculação, quando assinala a função de ligação bem precisa entre "autor" e personagem, por meio da técnica do estilo indireto livre:

> "Il s'agit le plus souvent de formuler avec netteté ce qui, dans l'esprit du personnage, reste informulé ou formulé à demi. Le style indirect libre souligne par conséquent le hiatus séparant ce que le personnage sent de ce que l'auteur comprend. C'est bien ce hiatus qui marque le lieu d'engagement personnel de l'auteur" (65).

Um bom exemplo dessa função de ligação, na qual o estilo indireto livre permite ao narrador complementar o que se passa no íntimo do personagem, é o da passagem em que Emma sonha com um filho:

> "Elle souhaitait un fils; il serait fort e brun, et l'appellerait Georges; et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées. Un homme, au moins, est libre; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents, il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient" (66).

Em uma passagem como esta, o que se pode afirmar com certeza é que Emma reflete que um homem tem mais

liberdade do que ela pode ter. Dificilmente se poderá dizer, contudo, que Emma é responsável pela imagem do chapéu que palpita aos quatro ventos, ou pelo contraste retórico estabelecido entre as "fraquezas da carne" e as "dependências da lei". Ainda que as fronteiras possam ser imprecisas, é certo que este hiato é ocupado pelo narrador, que se torna, portanto, co-responsável pelas avaliações do personagem, e pode introduzir , com isto, uma contribuição própria, um julgamento de valor que o personagem não chega necessariamente a formular, ou formula de modo muito rudimentar.

Da mesma forma que as intervenções mais explícitas do narrador, que já examinamos, esta "zona de penumbra" própria do estilo indireto livre não pode ser desprezada na avaliação dos julgamentos morais implícitos em uma obra literária.

A nosso ver, Hans Robert Jauss não reconheceu de modo apropriado essa co-responsabilidade do narrador. Conforme vimos [67], Jauss atribui uma confusão à **acusação**, durante o julgamento. De acordo com o teórico de Constança, o promotor tomou a passagem em que Emma se regozija por ter um amante como uma glorificação do adultério atribuível a um julgamento do narrador, e não à opinião de Emma. Assim, o acusador de Flaubert, de acordo com Jauss, foi vítima de um erro: as frases incriminadas não são uma constatação objetiva do narrador, à qual o leitor possa aderir, mas a simples opinião subjetiva do personagem. Como diz o teórico alemão:

> "Or l'accusateur de Flaubert était victime d'une erreur que l'avocat ne se fit pas faute de relever aussitôt: les phrases incriminées ne sont pas une constatation objective du narrateur, à laquelle le lecteur pourrait adhérer, mais l'opinion toute subjective du personnage, dont l'auteur veut décrire ainsi la sentimentalité romanesque" (68).

Ora, não é essa nossa interpretação do texto da **acusação.** O promotor refere-se diretamente a Emma, e não ao narrador ou ao autor, na passagem mencionada:

> "Ainsi, dès cette première faute, dès cette première chute, elle [Emma!] fait glorification de l'adultère, elle chante le cantique le l'adultère, sa poèsie, ses voluptés"(69).

Queremos com isso assinalar que o promotor reconhece claramente que a passagem se refere aos sentimentos de Emma. Para ele , o simples fato de que a personagem se sinta assim é motivo de condenação para o autor; mas não há aqui nem em qualquer outra passagem qualquer confusão quanto ao fato de que os sentimentos são atribuídos à personagem.

É neste ponto que nos distanciamos de Jauss. Enquanto o teórico de Constança sustenta que o promotor errou ao atribuir a uma constatação objetiva do narrador, à qual o leitor poderia aderir, o que seria tão-somente a opinião subjetiva do personagem, em nossa interpretação o promotor reconheceu corretamente que a passagem incriminada se refere aos sentimentos de Emma, e tinha todo o direito de atribuir ao narrador responsabilidade por um julgamento de valor. Em outras palavras, se a fala do narrador se situa em uma "zona de penumbra", como conseqüência lógica ele não está, necessariamente, falando apenas dos sentimentos de Emma, como

pretende Jauss. É perfeitamente lícito, e não constitui um "erro", atribuir ao narrador co-responsabilidade pelas avaliações do personagem, como fez a **acusação**.

De acordo com nossa interpretação, portanto, não há base nas atas do julgamento para afirmar que a **acusação** se enganou quanto ao sentido do estilo indireto livre. Ao contrário, a **acusação** soube explorar, como aliás era o seu papel, a co-responsabilidade moral implícita do narrador, que ela então confunde com o autor. Ela estava tão "certa" em apontar esta co-responsabilidade moral quanto a **defesa** estava "certa" ao tentar negá-la, em razão da ambigüidade característica do estilo indireto livre.

O próprio Jauss reconhece que, no estilo indireto livre, o leitor deve decidir, ele próprio, se deve tomar o discurso interior do personagem como expressão de uma verdade postulada pelo narrador ou como uma simples opinião do personagem:

> "(...) Le lecteur doit décider lui-même s'il lui faut prendre ce discours comme expression d'une vérité ou d'une opinion caractéristique du personnage" (70).

Por que, então, Jauss não reconhece esta margem de decisão à **acusação**, preferindo considerar que esta simplesmente não foi capaz de compreender o estilo indireto livre?

Aliás, a posição de Jauss foi combatida por Dorrit Cohn, em sua obra dedicada aos modos narrativos de representação da consciência na ficção. Ainda que Dorrit Cohn admita que o estilo indireto livre - que ela chama de

"narrated monologue" - se preste a ambigüidades que podem conduzir a confusões, ela salienta que um autor literário introduz no texto elementos que permitem a qualquer leitor inteligente identificar o estilo indireto livre como tal:

> "Obviously, an author who wants his reader to recognize a narrated monologue for what it is will have to plant sufficient clues for its recognition. These clues may be contextual, semantic, syntactic, or lexical, or variously combined. A narrated monologue, in other words, reveals itself even as it conceals itself, but not always without making demands on its reader's intelligence. The critic [Jauss] who suggested that the trial against Flaubert for **Madame Bovary** would not have taken place if the prosecutor had recognized that the 'immoralities' it contained were narrated monologues rather than Flaubert's authorial statements may have overstated his case" (71).

Em suma, procuramos mostrar que o estilo livre não exclui a possibilidade de julgamentos de valor por parte do narrador, ainda que os limites de sua intervenção possam ser imprecisos. Sustentamos que o texto da acusação não fornece base para a afirmação de Jauss de que houve confusão quanto ao significado do estilo indireto livre; e temos o direito de supor, como lembrou Dorrit Cohn, que o leitor inteligente da época, tanto quanto o de hoje, tinha condições de discernir adequadamente esse significado. Quanto a este último ponto, permaneceremos no terreno da conjectura, pois qualquer afirmação categórica exigiria uma pesquisa extremamente ampla, e aliás de considerável interesse.

Os Valores do Narratário

O estudo do narratário em **Madame Bovary** pode se revelar igualmente frutífero para nossos objetivos. Pudemos observar que o narrador apresenta diversos traços que contribuem para lhe conferir profunda humanidade: não vê tudo o que se passa no interior dos personagens; emociona-se com os personagens; trata-os ora com severidade, ora com indulgência; é capaz de se confundir e de se corrigir; mostra-se probo e moralista. Em uma palavra, o narrador mostra-se uma figura próxima do leitor, e estabelece com ele uma teia de relações baseadas em uma cumplicidade muito maior do que poderia parecer à primeira vista.

Esta cumplicidade é ainda acentuada pelos vínculos que o narrador estabelece com o narratário. A presença do narratário aparece ao longo de toda a obra.

O narrador, mesmo sem a exuberância de um Balzac, leva em consideração a existência do narratário ao longo de toda a narrativa; em linhas gerais, entretanto, pode-se dizer que a relação narrador/narratário se estabelece segundo dois casos principais: ora o narrador funciona como "guia" do narratário, ora ambas as instâncias partilham da mesma visão de mundo.

No primeiro caso, quando o narrador serve como guia do narratário, o narratário é alguém que não tem conhecimento da vida e da geografia da província, constituindo, supostamente, um citadino, que necessita de ser continuamente esclarecido a respeito, como na seguinte

passagem, aliás escrita em "focalização zero", segundo a terminologia de Genette [72]:

> "On quitte la grande route à la Boissière et l'on continue à plat jusqu'au haut de la côte des Leux, d'où l'on découvre la vallée (...) Au bout de l'horizon, lorsqu'on arrive, on a devant soi les chênes de la forêt d'Argueil (...)" [73].

Outro exemplo bem ilustrativo dessa função é a passagem, já mencionada, em que o narrador explica a função das janelas na província:

> "Emma s'était accoudée à la fenêtre (elle s'y mettait souvent: la fenêtre, en province, remplace les théatres et la promenade)"... [74].

*

O segundo caso, em que o narrador e o narratário partilham da mesma visão do mundo, sem que um precise guiar o outro, é particularmente interessante para o que estamos analisando.

A maior parte das alusões à figura do narratário encontradas em **Madame Bovary** acentua a identidade de valores existentes entre o narrador e o narratário. O narratário é alguém que partilha com o narrador as mesmas idéias, sentimentos e experiências; tem as mesmas impressões, conhece os mesmos ditos populares, provavelmente tem origem social semelhante — e, naturalmente, tem sobre os personagens idêntico julgamento moral.

Esta grande proximidade é muitas vezes estabelecida pelo emprego de pronomes demonstrativos como "ces", "cette", ou pronomes pessoais como "on", "vous".

Deste modo, o narrador e o narratário partilham da mesma familiaridade com o formato grotesco do boné de Charles:

> "C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska (...)" (75).

O narrador descreve como o narratário receberia o olhar de Emma:

> "(...) son regard arrivait franchement à vous avec une hardiesse cardide" (76).

O narrador estabelece uma comparação familiar para descrever o repúdio de Emma a Charles:

> "(...) et elle le repoussait, à demi souriante et ennuyée, comme on fait à un enfant qui se perd après vous" (77).

O narrador e o narratário reconhecem o gênero de timidez de Léon:

> "Il était timide d'habitude et gardait cette réserve qui participe à la fois de la pudeur et de la dissimulation (...)" (78).

A proximidade também é evidente na descrição dos sentimentos de Léon, quando idealiza Emma:

> "C'était un de ces sentiments purs qui n'embarrassent pas l'exercice de la vie, que l'on cultive parce qu'ils sont rares, et dont la perte

> affligerait plus que la possession n'est réjouissante" [79].

Tanto o narrador quanto o narratário podem identificar, juntos, a natureza do sentimento de Emma, quando Léon parte para Rouen:

> "C'était cette rêverie que l'on a sur ce qui ne reviendra plus, la lassitude qui vous prend après chaque fait accompli (...)" [80].

O narrador e o narratário conhecem ambos a expressão "devorado pelo ciúme", que não se aplica aos sentimentos de Rodolphe em relação a Charles:

> [Rodolphe] "n'étant pas ce qu'on appelle dévoré de jalousie (...)" [81].

Ao referir-se ao tenor Edgar Lagardy, o narrador supõe que o narratário também conhece a fisionomia das raças do Midi:

> "Il avait une de ces pâleurs splendides qui donnent quelque chose de la majesté des marbres aux races ardentes du Midi" [82].

O narrador filosofa sobre o barulho do caixão que desce à cova, e suas reflexões lhe parecem partilhadas pelo narratário:

> "(...) ce bruit formidable qui nous semble être le retentissement de l'éternité" [83].

*

* *

Os exemplos poderiam ser multiplicados. O que gostaríamos de reter, em nosso estudo do jogo narrativo em **Madame Bovary**, é que ele claramente estabelece uma relação de profunda identidade com o leitor. Longe de passar a idéia de ter sido contado por um narrador ausente, como pregava Flaubert em sua teoria, ***Madame Bovary*** oferece inúmeras oportunidades ao leitor para que ele se identifique com uma certa visão do mundo, que podemos, pelo que já analisamos, julgar ser a do narrador. O leitor abraça as opiniões do narrador não porque este seja uma autoridade incontestável por seu saber ostensivo, mas porque por sua presença discreta e seus valores acaba sendo uma figura próxima e confiável.

Próxima, por sua perceptível humanidade, pelos inúmeros sinais que deixa de sua identidade social e pela empatia que estabelece com o narratário. Confiável, pelo sensato convencionalismo que permeia suas observações.

É fato que, conforme assinalamos, o narrador pode se mostrar discretamente anti-clerical, ou que chega a se manifestar com pessimismo sobre a rotina conjugal, como nesta passagem, a que já aludimos anteriormente [84]:

> "Emma retrouvait dans l'adultère toutes les platitudes du mariage".

Entretanto, tantas e tão claras são as indicações da falta de intenções amorais do narrador que suas raríssimas

ousadias, aliás levantadas pela **acusação** e rebatidas pela **defesa**, longe de construirem o perfil de um contestador, paradoxalmente aproximam ainda mais o narrador e o narratário; o narrador, afinal, pode ser visto como um homem do mundo; sua imagem é, na verdade, fortalecida por este discreto cinismo diante dos sacerdotes e das possibilidades reais oferecidas pelo casamento burguês, cinismo este característico do homem experiente e nem por isso menos probo. É também este homem do mundo que pode se mostrar indulgente com Emma - nunca, porém, a ponto de aprovar ou estimular seu comportamento.

CONCLUSÃO

Conforme sabemos, Hans Robert Jauss lembra que o sucesso de **Madame Bovary** foi mais tardio e permanente que o de **Fanny**, e recorre a este exemplo para fundamentar sua tese de que a recepção de uma obra pode provocar a mudança do horizonte de expectativas do público leitor. Sustenta ele que a impessoalidade da narrativa reabriu questões morais antes totalmente aceitas.

É certo que **Madame Bovary** de fato não foi reconhecida de imediato em toda a extensão de sua importância, e que a obra acabou por se impor de tal modo que o romance **Fanny** de Feydeau ficou esquecido. Quando, porém, se pesquisam as razões para isto, não parece possível evitar o estudo de particularidades do contexto político-social da época, que levam a conclusões mais matizadas. Concordamos com Jauss que **Madame Bovary** mudou o horizonte de expectativas do leitor de então. Concordamos, igualmente, que esta mudança no horizonte de expectativas dos leitores pode ter sido responsável pelo sucesso mais tardio de **Madame Bovary** e pelo oblívio de **Fanny**. Ainda assim, de acordo com nossas conclusões, a influência de **Madame Bovary**, sua própria

capacidade de alterar o horizonte de expectativas dos leitores, devem mais a necessidades específicas da sociedade burguesa de então, preenchidas adequadamente pelo romance, do que parece supor Hans Robert Jauss.

A técnica de impessoalidade da narrativa, mencionada por Jauss como exemplo de sua "tese 7" - que trata das condições em que a experiência da leitura pode conduzir a uma nova percepção do mundo -, de fato levou a uma confusão no espírito de alguns leitores da época. Mas não é verdade que uma nova "manière de voir les choses", como quer Jauss, tenha reaberto para o leitor de **Madame Bovary** questões morais que já se achavam então resolvidas.

Em primeiro lugar, esta "nova maneira de ver as coisas" não surgiu do nada; ela constituiu, na realidade, um imperativo de circunstâncias historico-sociais bem definidas, que geraram expectativas que o romance veio a preencher na medida exata (e não mais do que nessa medida). De acordo com esse ponto de vista, a impessoalidade na narrativa pode ser vista como uma inovação estética que se mostrou útil para evitar, justamente, o perigo de se exporem diretamente as opiniões pessoais, funcionando como um manto protetor de pretensa objetividade.

Em segundo lugar, não é pertinente, como quer Jauss, que a questão moral tenha realmente permanecido em aberto no romance de Flaubert. A impessoalidade da narrativa pode ter impedido que julgamentos morais explícitos estivessem imediatamente disponíveis como em livros anteriores, mas eles na realidade estão presentes na obra, de

forma mais ou menos velada, conforme mostrou nosso estudo da voz do narrador e do narratário. Aliás, a própria **defesa** indicou instâncias na obra em que julgamentos de valor estiveram presentes. Isto evidentemente não significa que a obra não tenha sido constituída segundo uma técnica "impessoal", e sim que, ao contrário do que pretende Jauss, esta técnica não foi levada às últimas conseqüências. A técnica da impessoalidade na narrativa mostrou-se, em última análise, um meio eficaz de justificar uma concepção de mundo estruturada e tanto quanto possível neutra, tranqüilizadora para a sociedade burguesa da época; mas, no caso de **Madame Bovary**, discretos julgamentos de valor ainda subsistem, e muitos diretamente partilhados pelo narrador e pelo narratário.

Da mesma forma, o papel desempenhado pela ruína e suicídio de Emma Bovary simplesmente não pode ser ignorado. O fim de Emma foi generalizadamente visto pelos leitores contemporâneos como conseqüência natural de um comportamento transgressor, e apresentado sempre em defesa do autor. Em razão de todos esses elementos, o livro de fato se aproxima sutilmente da solução edificante de problemas morais cuja solução é previamente conhecida, que Jauss tem como característica da arte "culinária". Neste aspecto particular, torna-se, portanto, problemática a distinção que Jauss faz entre a obra de arte "culinária" e a "grande obra de arte". A discussão aprofundada dessa questão, de interesse fundamental, face à cultura de massa de nossos dias, excederia o âmbito do presente trabalho.

Em suma, por tudo o que foi visto, podemos afirmar que a análise da recepção de **Madame Bovary** em nosso entender não pode ser dissociada do exame do contexto político e social da época, e do estudo tanto das razões e das implicações do uso da técnica da impessoalidade da narrativa quanto das diversas estratégias textuais pelas quais o romance pôde, na realidade, tornar aceitável seu conteúdo aparentemente escandaloso para os padrões da época. Nosso exame, por sua vez, e pelo ângulo que adotamos, tende a esvaziar o romance do papel "socialmente formador" que Hans Robert Jauss lhe atribui, embora não negue a **Madame Bovary** sua extraordinária influência enquanto objeto estético.

Todo este complexo conjunto de fatores parece exemplarmente refletido no julgamento de 1857: não é coincidência que não apenas a **acusação**, mas também a **defesa** tenha encontrado argumentos fortes na afirmação de suas posições; nem pode ser desprezado o fato de que os réus hajam sido absolvidos. Isto não se deveu à confusão decorrente da ausência de condenações explícitas do adultério, como quer Jauss, e sim, muito simplesmente, à existência de elementos de legitimação moral dentro da própria obra.

A absolvição dos réus não teria ocorrido se o romance tivesse constituído de fato um atentado grave aos valores dominantes; e se ele não constituiu uma afronta de tal ordem, ele não teve, contrariamente ao que propõe Jauss, um papel "socialmente formador". **Madame Bovary** correspondeu precisamente àquilo que aquela sociedade desejava de novidade.

*

*   *

A bela estória de Emma Bovary, vista sob o ângulo que adotamos, no fundo tranqüilizou o leitor da época sobre as conseqüências nefastas do desejo desenfreado. Emma mereceu indulgência porque não constituiu, de fato, uma ameaça à moral burguesa. E muito dessa compreensão tingida de fatalismo transparece na célebre frase de Flaubert:

> "Ma pauvre Bovary, sans doute, souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même"(1).

ANEXO

A RECEPÇÃO DE *MADAME BOVARY* NO SÉCULO XX

A RECEPÇÃO DE *MADAME BOVARY* NO SÉCULO XX

Conforme procuramos mostrar no presente trabalho, o texto de **Madame Bovary** contém elementos que foram considerados positivos para a defesa dos conceitos morais quando o livro apareceu. Nesse sentido, tanto a **defesa** quanto a **sentença** valorizaram a morte terrível de Emma, o efeito destrutivo de seu comportamento sobre o marido e a filha, e a insensatez de suas aspirações de ascensão social como formas de punição que, por si sós, condenariam a personagem, e ligariam o narrador e os leitores em um único universo moral.

Ao indicarmos esses elementos, de modo algum tivemos a pretensão de sustentar que **Madame Bovary** seja simplesmente um livro socialmente conformista. Nenhum texto admite uma interpretação unívoca, e isto é especialmente verdadeiro para um romance extraordinariamente rico e complexo como o de Flaubert. O exame da recepção crítica do livro permite verificar que ele já foi estudado sob os mais diferentes ângulos - não raro, contraditórios. Apresentaremos, a seguir, algumas dessas posições adotadas pela crítica neste século.

Entre as mais famosas interpretações clássicas do livro, figura a de Jules Gaultier, que elaborou na virada do século toda uma teoria do comportamento humano, que ele chamou de "bovarysme", inspirada pelo drama de Emma. Para Gaultier, o livro tem um cunho moralizante, por mostrar os efeitos funestos do vício, mas também revela o que ele considerou um princípio fundamental da alma humana:

> "(...) il y a autre chose dans **Madame Bovary** qu'une caricature du romantisme, qu'une protestation plastique contre l'idéalisation du vice. La vision de l'écrivain a fait saillir dans son oeuvre un principe indestructible et foncier de l'âme humaine et l'a mis à nu dans ses manifestations malsaines"[1].

Em uma fórmula que se tornou célebre, Gaultier definiu o "bovarysme" como "la faculté départie à l'homme de se concevoir autrement qu'il n'est"[2]. Gaultier na verdade elaborou de modo pretensamente científico uma interpretação dada ao livro pelos contemporâneos da obra, e que transpareceu na **defesa** e na **sentença**: **Madame Bovary** mostraria as conseqüências do comportamento transgressivo adotado por alguém que não soube respeitar os limites impostos a sua condição social.

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante à de Gaultier, mas desenvolvendo-a de modo mais sofisticado, Jean-Pierre Richard, em importante trabalho publicado em 1954, admitiu que Emma se perde no momento em que ela percebe que a realidade não coincide com a noção que ela havia formado a respeito; mas acrescentou que a protagonista poderia ter vivido seus amores reais como amores livrescos; que só não o

fez por insistir que a realidade e a fantasia coincidissem. Em fórmula que modernizou a de Gaultier, Jean-Pierre Richard identificou em *Madame Bovary* menos o processo da ilusão romanesca que o de um romanesco incapaz de sustentar até o fim suas ilusões:

> "Il faudrait peut-être voir en **Madame Bovary** bien moins le procès de l'illusion romanesque que le procès d'un romanesque incapable de soutenir jusqu'au bout ses illusions"(3).

Esta que poderíamos chamar a interpretação tradicional da obra – e que enfatizou a desilusão de Emma – foi esposada também por uma ilustre estudiosa de Flaubert, Claudine Gothot-Mersch, na conclusão de seu clássico trabalho sobre a gênese de **Madame Bovary**:

> "Ce que notre examen nous semble avoir mis en relief de façon frappante, c'est le fait que **Madame Bovary** est, avant tout, un roman d'analyse (...) L'étude de la genèse de **Madame Bovary** nous invite à discerner une certaine hiérarchie dans les thèmes, à admirer dans l'oeuvre, plutôt que le roman 'réaliste', le roman 'classique' d'analyse psychologique (...) c'est dans le heurt d'un caractère avec un autre et avec tout son milieu que se situe le noeud de l'action. **Madame Bovary** est, d'abord, un roman de la désillusion"(4).

*

A tendência predominante da crítica tem sido a de valorizar a obra sob outros ângulos. Com a penetração que notabilizou **Mimésis**, seu livro mais conhecido, Erich Auerbach foi um dos primeiros a analisar a denúncia da incomunicabilidade radical entre os seres humanos que o livro

apresenta. Todo o mundo de **Madame Bovary** é um mundo de mediocridade e de clichês:

> "(...) chacun des individus moyens qui s'y meuvent a son propre monde de sottise médiocre et absurde — monde d'illusions, d'habitudes, d'instincts et de clichés. Chacun est seul, personne ne comprend son prochain ni ne peut l'aider à voir plus clair"[5].

Sabe-se que a preocupação com a tolice humana é uma constante em toda a obra de Flaubert. No relevo que deu à preocupação com o clichê, no satírico **Dictionnaire des idées reçues;** na arrasadora paródia do cientificismo em **Bouvard et Pécuchet**, ou no restante de sua obra, Flaubert sempre explorou o tema, cujas complexas ressonâncias mereceram a atenção de inúmeros estudiosos. É essa preocupação, presente em **Madame Bovary**, conforme já indicado por Auerbach, que é destacada por Victor Brombert, que mostra que o estilo aí se torna instrumento de caricatura e de paródia:

> "Mais c'est le langage lui-même qui s'affirme à la fois comme symptôme et comme instrument de critique. Ce double rôle est illustré par l'exploitation systématique du cliché. Les opinions des personnages sont aussi fondamentalement ineptes que les notations dans le **Dictionnaire des idées reçues**: c'est que Flaubert éprouve une satisfaction presque perverse toutes les fois qu'il peut écraser un personnage sous le poids de sa propre inanité. Plus encore que la terminologie, c'est le style qui devient instrument de caricature et de parodie. Comédie du langage qui éclaire le sens même d'une oeuvre dont le sujet est précisément la tragi-comédie des mensonges, de **l'ersatz**, de l'illusion"[6].

A função crítica da linguagem, a que Brombert alude, de fato transparece no romance em diversas passagens e sob múltiplas formas. Seu exemplo mais célebre é talvez o do

capítulo dos comícios agrícolas, tantas vezes comparado a uma sinfonia: ali estão a vacuidade das palavras de Rodolphe seduzindo Emma, e, como pano de fundo, o discurso, igualmente farisaico, da festa oficial. Mas podem-se mencionar, também, as leituras alienantes de Emma no convento, ou os diálogos dos personagens, carregados de estereótipos; neste particular, o farmacêutico Homais constitui um exemplo inesquecível. Não se pode deixar de lembrar aqui que o conhecido crítico Claude Duchet estudou em detalhe o uso do itálico em **Madame Bovary**, mostrando que ele constitui a marca e a citação do discurso social e convencional no texto (7).

Pierre Bergounioux, por seu lado, explorou com brilho esta função crítica da linguagem em **Madame Bovary**. Valendo-se da distinção feita por Tzvetan Todorov entre nível da história - que compreende uma lógica das ações e dos personagens - e nível do discurso - que compreende os modos e aspectos da narrativa -, Bergounioux distingue em **Madame Bovary** um pesado conformismo no nível da história e uma subversão intensa no nível do discurso.

Assim identifica ele o conformismo no nível da história:

> "- Au niveau de l'histoire, c'est-à-dire de cette somme d'événements pris dans leur déroulement causal et temporel, il n'y a rien que de très traditionnel (...) Rien d'ambivalent à cet égard, sinon un léger tremblement, un flou imperceptible dans le lourd conformisme de l'histoire elle-même. C'est au titre de ce conformisme ostentatoire que Flaubert a pu être récupéré comme littérature, et c'est comme histoire d'adultère que l'avocat impérial E. Pinard a fustigé **Madame Bovary**" (8).

Mas a subversão no nível do discurso, que Bergounioux atribui à ausência de intrusões do narrador comentando o texto narrado, não é, conforme vimos no presente trabalho, tão radical como postula o mesmo crítico no trecho que transcrevemos a seguir:

> – Mais c'est au niveau du discours qu'on peut apprécier la subversion intense consécutive à l'effacement du scripteur devant les codes, devant la parole hégémonique de l'autre. **Madame Bovary** ne réalise pas cette hiérarchisation arrêtée des discours qui s'y entrecroisent; au lieu et place de la relation transcendante et unilatérale qui unissait jusqu'alors le narrateur et ses personnages, le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, le vide se fait (...) Il n'est plus aucune référence dernière qui permette de déterminer le degré de vérité ou de fausseté propre à chaque discours. La voix de l'autre s'énonce dans son indécidable plénitude, et dans l'effacement du scripteur qui à aucun moment ne prend en charge la vulgarité, la vanité ou plus largement la naïveté du texte qu'il met en scène" [9].

E Bergounioux conclui que nesta justaposição arbitrária de discursos se encontra a importância do livro e de seu autor para a história da literatura:

> "C'est en ce qu'il se retire pour donner carrière aux multiples énoncés qui l'environnent que Flaubert peut retrouver la littérature et il lui faut s'anéantir pour y resurgir. Véritable coup de force qui bouscule la juridiction stricte du langage, geste sacrificiel qui ouvre la littérature à la conscience malheureuse de son inexistence (...) et l'écriture aux modes spécifiques de sa production"[10].

*

A função crítica da linguagem também se manifesta de forma distinta da exploração sistemática do uso do clichê.

Já tivemos oportunidade de notar, no Capítulo 3 do presente trabalho, que Flaubert sentia de modo particularmente vivo o clima de instabilidade que caracterizava a sociedade francesa posterior a 1848. Muitos críticos têm indicado o reflexo das tensões históricas no texto de Flaubert. De novo devemos a Auerbach uma análise pioneira: mostrou ele como a enumeração esmagadora de objetos e de pequenos detalhes do quotidiano, encontrada ao longo do livro, contribui para sugerir uma atmosfera subreptícia de intolerável tensão:

> "Plus on pratique Flaubert, plus nettement on voit que son oeuvre réaliste comporte une intuition pénétrante de la problématique et de la précarité de la culture bourgeoise du XIXe. siècle (...). L'essence des événements de la vie quotidienne ne réside pas, pour Flaubert, dans des actions et des passions tumultueuses, dans des individus et des forces démoniques, mais dans une staticité indéfiniment prolongée dont le mouvement superficiel n'est qu'une imagination vide, tandis qu'au-dessous un autre mouvement a lieu, un mouvement presque insensible, mais universel et incessant, de sorte que la substructure politique, économique et sociale apparaît à la fois comme stable et chargée d'intolérables tensions. Les évènements, quels qu'ils soient, semblent à peine la modifier, mais dans la concrétion de la durée que Flaubert a l'art de suggérer (...) nous voyons se manifester quelque chose comme une menace cachée: ce temps, dans sa stupidité sans issue, est chargé comme un explosif" (11).

Esta linha de raciocínio, que privilegia os reflexos do contexto histórico e social na estrutura estilística de Flaubert, tem constituído provavelmente o filão mais explorado pelos trabalhos da crítica. **Madame Bovary** reflete bem as incertezas de uma época de transição; neste sentido, narra as dificuldades de uma pequena burguesia que ainda não se constituiu em classe coerente; que teme a

proletarização e ainda aspira aos valores de uma aristocracia em processo de extinção. A alternativa à proletarização - ilustrada no fim do livro pelo destino de Berthe Bovary - é o engodo político ou o caminho do lucro, simbolizados por Homais e por Lleureux.

O já mencionado Claude Duchet, em um artigo célebre, mostrou a estreita relação entre o componente social e os objetos, que constituem uma dimensão particularmente rica deste romance que ele chamou "(...) moment exemplaire et lieu décisif dans l'histoire de l'objet de roman." Flaubert, segundo o mesmo Duchet, "est le premier à prendre l'objet vraiment au sérieux" [12].

Entre diversas outras funções importantes - cujo exame excederia os limites do presente trabalho - os objetos constituem - como bem o mostrou Duchet - uma representação simbólica do quadro social da época:

> "**Madame Bovary** est le roman d'une transition, que les objets signifient à leur manière par leurs contrastes ou leurs avatars, et particulièrement ceux qui entourent Emma, paysanne d'origine, aristocrate en désir, petite-bourgeoise dans sa vie". [13]

*

O crítico Michel Picard vai mais longe na exploração dos elementos histórico-sociais presentes no texto. Ele enfatiza a interpretação dada pela própria **defesa**, durante o julgamento, de que Emma errou por ter recebido uma educação superior à permitida por sua condição social, o que

a levou a aspirar a uma sociedade para a qual não foi feita. Para Picard, a absolvição de Flaubert se deveu ao reconhecimento de que o escritor pretendeu expor os perigos de uma educação inapropriada para o meio social em que se nasceu:

> "La leçon du roman serait donc claire: chacun à sa place dans la meilleure des sociétés, et les vaches du père Rouault seront d'autant mieux gardées que les intérêts de l'élite seront mieux sauvegardés. Touché par la justesse de cette saine leçon, le tribunal souligne qu'effectivement Flaubert a cru montrer une femme `aspirant vers un monde et une sociéte pour lesquels elle n'était pas faite' et `exposer les dangers qui résultent d'une éducation mal appropriée au milieu dans lequel on doit vivre! Aussi l'acquitte-t-il (...)" (14).

Picard salienta, em seguida, que ***Madame Bovary*** é um romance sobre a manipulação ideológica das classes dominantes:

> "Deux éléments toutefois méritent d'être retenus: la reconnaissance implicite des classes et de la puissance de l'éducation dispensée par celle qui détient le pouvoir. **Madame Bovary est un roman sur l'emprise idéologique**" (15).

A interpretação de Picard é instigante: sugere que, em uma primeira leitura, o livro é um convite velado ao conformismo social. E, conforme procuramos mostrar no presente trabalho, o tribunal assim o encarou. Mas ele poderia ser visto, ao mesmo tempo, em um nível mais profundo, como uma denúncia dos mecanismos de dominação ideológica, como se pode depreender de passagem do mesmo artigo de Picard:

"(...) ce qui est donné à lire dans **Madame Bovary** n'est pas la résignation bovine ni l'acceptation de la société de classes, mais au contraire, et très lisiblement, un démontage des mécanismes et des pièges de l'idéologie dominante. Il ne s'agit pas d'endormir, mais de réveiller, pas de reproduire passivement les thèmes anesthésiants de cette idéologie, mais de produire activement les conditions d'une lecture démystificatrice. Si le lecteur se perd avec l'instrument de sa libération, c'est simplement qu'il ne l'utilise pas" (16).

Michel Picard também identifica no romance diversos elementos que sugerem uma denúncia dos efeitos nefastos da propaganda ideológica em camadas marginais da sociedade que são engolidas pelo sistema econômico dominante. Para ele, o verdadeiro parceiro de Emma não é Charles, nem Rodolphe, nem Léon, e sim o agiota Lheureux: a educação romântica da Emma, com todas as suas ilusões sobre o amor, não seria mais que uma espécie de preparação para o encontro com Lheureux, que, mais ainda que os outros, é o verdadeiro sedutor de Emma. E Picard conclui:

"Résumons: ce qu'on aurait jadis appelé le sujet de **Madame Bovary** serait la représentation de l'emprise idéologique des exploiteurs sur les exploités et, plus particulièrement, sur les couches marginales, lesquelles, moins perceptiblement exploitées, n'en sont que plus vulnérables. La réalité économique met en évidence le caractère mensonger de leur intégration parmi les privilegiés, tandis que la confrontation contradictoire des systèmes mystificateurs les revèle comme tels" (17).

*

O crítico Claude Burgelin também insiste no papel fundamental do elemento histórico-social em **Madame Bovary**, e chega a sugerir que o livro pode ter contribuído para uma

tomada de consciência do papel da mulher na sociedade francesa:

> "(...) il y a d'incontournables effets socio-historiques des romans de Flaubert. De **Madame Bovary**, c'est l'anecdotique qui a été lu au premier degré par des millions des lecteurs, qui a scandalisé (le procès), provoqué des réactions de classe, suscité affects et identifications (...). Il reste surprenant qu'on cherche si peu à étudier le pouvoir idéologique de ce livre si aisément rangé dans la très classique lignée des textes des moralistes français. En quoi, par exemple, a-t-il joué un rôle (pas nécessairement émancipateur) dans la prise de conscience de la condition féminine dans notre société? Comment ce texte a-t-il depuis un siècle fonctionné auprès de lecteurs et lectrices?" (18).

Burgelin apoia explicitamente as leituras, já mencionadas, de Michel Picard e Claude Duchet, para insistir, enfaticamente, na importância do componente histórico-social no livro de Flaubert:

> "(...) il reste qu'il y a lieu d'étudier comment est représentée dans **Madame Bovary** 'l'emprise idéologique des exploiteurs sur les exploités' ou comment y est parlée la langue des objets. Il paraîtrait dangereux qu'au nom d'une lecture du symptôme névrotique, on escamote le fait social du texte, l'inscription de l'histoire dans ce texte (même si cette inscription est de l'ordre de la méconnaissance) et l'inscription de ce texte dans l'histoire" (19).

*

Mário Vargas Llosa, no livro que escreveu como forma de tributo à fascinação que sempre sentiu por **Madame Bovary**, vê em Emma uma escrava não apenas de sua condição de pequeno-burguesa provinciana, mas, sobretudo, de sua condição

de mulher. O escritor peruano enxerga em Emma uma espécie de precursora do feminismo:

> "La tragedia de Emma es no ser libre. La esclavitud se le aparece a ella no sólo como producto de su clase social - pequena burguesía mediatizada por determinados medios de vida y prejuicios - y de su condición de provinciana - mundo mínimo donde las posibilidades de hacer algo son escasas -, sino también, y quizá sobre todo, como consecuencia de ser mujer.
>
> ....
>
> De modo instintivo, a tientas, combate esa inferioridad femenina de una manera premonitoria, que no se diferencia mucho de ciertas formas elegidas un siglo más tarde por algunas luchadoras de la emancipación de la mujer: asumiendo actitudes y atavíos tradicionalmente considerados como masculinos. Feminista trágica - porque su lucha es individual, más intuitiva que lógica, contradictoria porque busca lo que rechaza, y condenada al fracaso -, en Emma late íntimamente el deseo de ser hombre" (20).

Outros estudiosos adotam um ponto de vista inteiramente distinto, e valorizam na obra de Flaubert, não o componente histórico-social, não a denúncia da manipulação ideológica ou da condição feminina, e sim o significado particular das luxuriantes descrições - de objetos ou de sentimentos - que a todo momento parecem paralisar a narrativa. Esta linha de interpretação não deixa de tomar por base a ambição declarada por Flaubert desde a época em que trabalhava em **Madame Bovary**, e expressa em conhecida carta de janeiro de 1852 a Louise Colet, de escrever um livro sobre nada:

> "Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure (...), un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut" (21).

Em um artigo célebre, Jean Rousset viu Flaubert como um pioneiro da guerra declarada ao enredo no romance, guerra esta que apenas encontrou uma forma mais explícita em Robbe-Grillet ou Nathalie Sarraute:

> "(...) Il n'empêche que la recherche de Flaubert est aujourd'hui d'actualité; il est le premier en date des non-figuratifs du roman moderne. Même si le sujet - et la psychologie - de **Madame Bovary** jouent leur partie, en sourdine, dans le concert du roman, et n'en peuvent plus être détachés, on a le droit et peut-être le devoir de les mettre entre parenthèses et de dire, comme Flaubert à Goncourt: 'L'histoire, l'aventure d'un roman, ça m'est égal'" (22).

Jean Rousset celebra em especial os grandes espaços vazios que constituem as descrições dos sonhos e das ressonâncias interiores dos personagens de ***Madame Bovary***:

> "Il est dans le génie flaubertien de préférer à l'événement son reflet dans la conscience, à la passion le rêve de la passion, de substituer à l'action l'absence d'action et à toute présence un vide. Et c'est là que triomphe l'art de Flaubert: le plus beau dans son roman, c'est ce qui ne ressemble pas à la littérature romanesque usuelle, ce sont ces grands espaces vacants; ce n'est pas l'événement, qui se contracte sous la main de Flaubert, mais ce qu'il y a entre les événements, ces étendues stagnantes où tout mouvement s'immobilise.
>
> (...) Flaubert est le grand romancier de l'inaction, de l'ennui, de l'immobile. Mais il ne le savait pas, ou ne le savait pas encore clairement, avant d'avoir écrit **Madame Bovary**" (23).

Um ponto de vista algo semelhante é sustentado por Geneviève Bollème. Recorda ela que, nos romances anteriores a **Madame Bovary**, a descrição tinha por objetivo meramente servir de apoio para a trama. No livro de Flaubert, é nos

objetos descritos, e não nos eventos narrados, que a realidade transparece:

> "(...) en lisant **Bovary** nous découvrons que l'histoire a si peu d'importance qu'au fond le véritable sujet de l'oeuvre c'est de n'en pas avoir. Ce qui compte le plus c'est la médiocrité de la vie d'Emma, son échec, ce qui nous est raconté tout au long de ces pages avec des descriptions de paysages, d'arbres, de rivières et de ciel et fort peu de dialogues (...) Ce n'est plus dans l'événement qu'il faut chercher la réalité, mais dans les choses qui la signifient. Et cela, Flaubert nous le prouve à chaque instant" (24).

*

Mais importante que esta nova maneira de conferir toda uma riqueza particular às descrições, apontada por Geneviève Bollème, parece ter sido o fato de que Flaubert se absorveu no acessório das descrições, muitas delas aparentemente arbitrárias ou dispensáveis. Este efeito paralisante da descrição pode ser encontrado ao longo de toda a obra de Flaubert, mas, como notou Gérard Genette, ele é particularmente visível em **Madame Bovary**:

> "**Salammbô** tout entière est l'exemple bien connu d'un récit comme écrasé par la prolifération somptueuse de son propre décor. Mais, pour être moins massif, cet effet d'immobilisation est peut-être plus sensible dans une oeuvre comme **Bovary**, où une tension dramatique pourtant très puissante est sans cesse contrariée par des points d'orgue descriptifs d'une admirable gratuité" (25).

Genette estudou com cuidado o que ele chamou os "silêncios" de Flaubert, os quais constituiriam uma forma de

crise de linguagem que inaugurou a experiência literária moderna:

> "(...) Et cette vibration qui s'interpose entre un réseau de signes et un univers de sens, défait un langage et instaure un silence.
>
> Cette transcendance frustrée, cette **évasion** du sens dans le tremblement indéfini des choses, c'est l'écriture de Flaubert dans ce qu'elle a de plus spécifique (...) il a formé un jour, comme par surcroît, ce projet de **ne rien dire**, ce refus de l'expression qui inaugure l'expérience littéraire moderne (...) Son projet - il l'a dit plus d'une fois - était de mourir au monde pour entrer en littérature. Mais le langage même ne se fait littérature qu'au prix de sa propre mort, puisqu'il lui faut perdre son sens pour accéder au silence de l'oeuvre" (26).

No sentido particular que lhe dá Gérard Genette, ampliando o trabalho de Jean Rousset, o mais importante na obra de Flaubert - e isto é particularmente verdadeiro em **Madame Bovary** - é a contestação das exigências do discurso romanesco, até então essenciais ao romance:

> "De **Bovary** à **Pécuchet**, Flaubert n'a cessé d'écrire des romans tout en **refusant** - sans le savoir, mais de tout son être - les exigences du discours romanesque. C'est ce refus qui nous importe, et la trace involontaire, presque imperceptible, d'ennui, d'indifférence, d'inattention, d'oubli, qu'il laisse sur une oeuvre apparemment tendue vers une inutile perfection, et qui nous reste admirablement imparfaite, et comme absente d'elle-même" (27).

*

* *

Poderíamos multiplicar a apresentação de interpretações dos mais diferentes aspectos de **Madame Bovary**.

No entanto, limitar-nos-emos a mencionar de passagem, sem preocupação com a ordem cronológica dessas análises, outros elementos da célebre obra de Flaubert examinados pelos estudiosos.

Assim é que Jean Starobinski procedeu a uma leitura das temperaturas e dos componentes fisiológicos do corpo em **Madame Bovary** (28); Claude Perruchot, entre outros, estudou o uso do estilo indireto livre na obra (29); Jacques Seebacher se ocupou da função das datas e da cronologia no romance (30); Marthe Robert (31) e J.-B. Pontalis (32) elaboraram estudos de base psicanalítica; Claude Duchet examinou o **incipit** do livro, de acordo com os princípios da sociocrítica (33). Georges Poulet se deteve no estudo do tempo (34) e na presença da imagem do círculo e da espiral (35); Michel Crouzet ressaltou a importância do estilo épico no romance (36); Claudine Gothot-Mersch analisou com argúcia os diálogos (37). René Girard estudou o papel do desejo em Flaubert, comparando-o com Stendhal e Cervantes (38). No Brasil, Leyla Perrone-Moisés discorreu sobre a relação pessoal de Flaubert com o romantismo exaltado (39). Sobre o estilo de Flaubert, constituem até hoje matéria insuperável de reflexão os estudos de Marcel Proust (40) e de Albert Thibaudet (41).

Menção especial deve ser feita à caudalosa obra de Jean-Paul Sartre, **L'Idiot de la famille** (42). Embora Sartre tenha morrido antes de dedicar um volume a **Madame Bovary**, como projetara, os três volumes que concluiu constituem uma referência obrigatória, ainda que controversa, para a

compreensão da psicologia de Flaubert e de sua complexa relação com a sociedade de seu tempo.

Mas o que de fato nos importa nesta breve apresentação de algumas interpretações suscitadas pela recepção do livro - e que, ressalte-se, está longe de ser exaustiva - é assinalar que **Madame Bovary** pode ser visto como um livro conformista ou um livro revolucionário, dependendo da perspectiva que se adote, e sempre com argumentos ponderáveis.

Dentro do prisma bastante específico que seguimos no presente trabalho, o livro contém elementos que contribuiram para torná-lo assimilável pelos leitores da época - quer os diferentes aspectos da trajetória de Emma Bovary, em especial seu triste fim, quer o próprio uso da técnica da impessoalidade da narrativa, quer ainda o recurso a certos jogos entre o narrador e seu narratário.

Mas, se de fato **Madame Bovary** constituiu, no fundo, uma "revolução medida", sua trajetória até os dias de hoje, e as alternâncias de julgamento que ainda continua a provocar atestam de modo inequívoco sua condição de obra emblemática e inesgotável.

NOTAS

INTRODUÇÃO

(1) Tudo indica que a doença de Flaubert teria constituído um quadro epilético. A discussão mais abalizada é a do Doutor Galerant (Flaubert vu par les médecins d'aujourd'hui. **Europe.** Paris, set./out. 1969, p. 107-12). Jean-Paul Sartre, por seu lado, a vê como uma manifestação de fundo psicossomático ligada aos graves conflitos íntimos do escritor, e que lhe teria surgido como solução para seus problemas existenciais. Sartre acredita ver no texto de **Madame Bovary** uma prova de sua tese: "La preuve en est que sa Bovary, plus tard, fera explicitement une sommatisation-réponse: abandonnée par Rodolphe, elle tombe dans sa maladie, une terrible poussée de fièvre semble mettre ses jours en danger; et puis, au bout de quelques semaines, elle se trouve guérie de la fièvre et de l'amour tout à la fois".("A prova é que sua Bovary, mais tarde, fará explicitamente uma somatização - resposta: abandonada por Rodolphe, ela fica doente, um terrível acesso de febre parece colocar seus dias em perigo; e em seguida, ao fim de algumas semanas, ela fica curada ao mesmo tempo da febre e do amor")(*). Jean-Paul SARTRE. **L'Idiot de la famille.** Paris, Gallimard, 1971, v. II, p. 1810). O que se pode afirmar com certeza é que a doença permitiu a Flaubert evitar uma carreira jurídica e dedicar-se integralmente a uma solitária vida de escritor.

(2) "tema terra-a-terra, um desses incidentes de que a vida burguesa está cheia". **Apud** Guy RIEGERT. **Madame Bovary.** 4ª ed., Paris, Hatier, 1971, p. 11.

(*) OBS. Todas as traduções de textos críticos ou de passagens de *Madame Bovary* são de nossa autoria, salvo indicação em contrário.

(3) Uma boa síntese sobre o assunto pode ser encontrada no livro de Jacques Suffel, **Gustave Flaubert** (Tradução espanhola: Madri, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, s.d., c. VIII. Original francês). Consultar também sobre o assunto o grande estudo de Claudine Gothot-Mersch, **La Genèse de Madame Bovary.** Paris, José Corti, 1966, c. I.

(4) "Não, Senhor, nenhum modelo posou para mim. **Madame Bovary** é uma pura invenção. Todos os personagens deste livro são completamente imaginados, e mesmo Yonville - l'Abbaye é uma região que não existe, assim como la Pieulle, etc. O que não impede que aqui na Normandia se tenha querido descobrir em meu romance uma quantidade de alusões". Carta a M. Cailleteaux, 4 jun. 1857. **Apud** Guy RIEGERT. **Op. cit.**, p. 12.

(5) Roland BARTHES. **Nouveaux essais critiques.** Paris, Seuil, 1972, p. 135-44.

(6) Hans Robert JAUSS. L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire. In: —— **Pour une esthétique de la réception.** Paris, Gallimard, 1978, p. 21-80.

(7) **Ibidem**, p. 56-7 e 76-9.

(8) "Reconstruído deste modo, o horizonte de expectativas de uma obra permite que se determine seu caráter artístico pelo gênero e grau de sua influência sobre um público determinado. Se caracterizamos como `distância estética´ a defasagem entre um dado horizonte de expectativas e o surgimento de uma nova obra, cuja recepção pode resultar em uma `mudança de horizontes´ por meio da negação de experiências conhecidas ou da emergência ao nível da consciência de experiências recém-articuladas, então esta distância estética pode ser medida pela escala das reações do público e dos julgamentos da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, aprovação ocasional, compreensão gradual ou tardia), e pode se tornar um critério de análise histórica". **Ibid.**, p. 53.

(9) **Ibid.**, p. 53.

(10) "Aparecer em seu tempo significa às vezes, significa com grande freqüência aproveitar-se habilmente - e nada mais do que isto - de um capricho da opinião, de uma fantasia da moda, de uma fuga passageira da popularidade. Tal foi - não nos lembramos? -, alguns meses após **Madame Bovary**, o caso de **Fanny**, de Ernest Feydeau. Nós podemos hoje, ou antes nós poderíamos, se isto já não tivesse sido feito, enterrá-la para sempre em um desses hipogeus em que o autor se havia embrenhado antes de se convencer de que era um romancista. Mas aparecer em seu tempo significa às vezes reconhecer instintivamente onde se situa a arte de seu tempo, quais são suas exigências legítimas, aquilo que ela pode tolerar como novidade; e

com isto seguir tão pouco a moda a ponto de, freqüentemente, chocar-se com ela; não se abandonar às correntes do dia, mas, ao contrário, resistir a elas e superá-las". Ferdinand BRUNETIERE. **Le Roman naturaliste.** Paris, Calmann-Lévy, 1886, p. 172.

(11) "A tarefa da história literária é, assim, apenas completada quando a produção literária é não apenas representada sincrônica e diacronicamente na sucessão de seus sistemas constitutivos, mas também vista como uma 'história especial' em sua relação única com a 'história geral'. Esta relação não termina com o fato de que uma imagem da existência social tipificada, idealizada, satírica ou utópica pode ser encontrada na literatura de todos os tempos. A função social da literatura manifesta-se em toda as suas possibilidades genuínas apenas quando a experiência literária do leitor integra o horizonte de expectativas de sua vida quotidiana, orienta ou modifica a sua visão do mundo, e portanto também tem um efeito sobre seu comportamento social". Hans Robert JAUSS. **Op. cit.**, p. 72-3.

(12) Rigorosamente falando, o estilo indireto livre não fez sua aparição na literatura em **Madame Bovary**. Em forma algo rudimentar, ele pode ser encontrado em alguns versos de La Fontaine e em determinadas passagens de Rousseau, e o próprio Flaubert já o empregara em algumas obras de juventude até então não publicadas. Tal foi o caso da primeira versão de **L'éducation sentimentale**. Mas foi com **Madame Bovary** que o estilo indireto livre não só encontrou completo desenvolvimento como passou a exercer a plenitude de sua influência estética. Ver, a propósito, a obra clássica de Albert Thibaudet, **Gustave Flaubert**. 4ª ed., Paris, Plon, s.d., p. 276-94.

(13) "Ao se perceber através do espelho, ela se espantou com seu rosto. Nunca ela havia tido os olhos tão grandes, tão negros, nem de tamanha profundidade. Algo de sutil espalhado por sua pessoa a transfigurava. Ela se repetia: 'Tenho um amante! Um amante!', deleitando-se com essa idéia como se fosse outra puberdade que tivesse chegado. Ela ia enfim possuir esses prazeres do amor, essa febre de felicidade por que ela tanto ansiara. Ela entrava em algo de maravilhoso, onde tudo seria paixão, êxtase, delírio (...)". Gustave FLAUBERT. ***Madame Bovary***. Paris, Flammarion, 1986, p. 229. (**)

(14) "História dos adultérios de uma mulher da província" e "(...) história da educação dada com excessiva freqüência na província". ***M.B.***, p. 443 e 464.

(15) "Considerando que não é permitido, sob pretexto de pintura de caráter ou de cor local, reproduzir com todos

(**) Em futuras referências a passagens de *Madame Bovary*, passaremos a adotar a abreviatura *M.B.*, que se refere, portanto, à edição aqui indicada.

os seus desvios os fatos, ditos e gestos dos personagens que um escritor se determinou a pintar; que um tal sistema, aplicado às obras do espírito assim como às produções das belas-artes, conduziria a um realismo que seria a negação do belo e do bom e que, ao dar origem a obras igualmente ofensivas ao olhar e ao espírito, cometeria ultrajes contínuos à moral pública e aos bons costumes (...)". **Jugement**. ***M.B.***, p. 519.

CAPITULO 1

(1) "a vida histórica de uma obra literária é impensável sem a participação ativa do público a que se destina". Hans Robert JAUSS. **Op. cit.**, p. 45.

(2) Cf. ***M.B.***, p. 437-519.

(3) "Eu vos afirmo, senhores, que detalhes lascivos não podem ser compensados por uma conclusão moral, senão se poderiam contar todas as orgias imagináveis, descrever todas as torpezas de uma mulher pública, deixando-a morrer sobre uma enxerga no hospital". **Réquisitoire**. ***M.B.***, p. 458.

(4) "Quem pode condenar esta mulher no livro! Ninguém. Tal é a conclusão. Não há nesse livro um personagem que possa condená-la. Se os senhores ali encontrarem um personagem sábio, ou um único princípio em virtude do qual o adultério seja estigmatizado, então estou errado. Em conseqüência, se ao longo de todo o livro não há um personagem que possa fazê-la curvar a cabeça, se não há uma idéia, uma linha em virtude da qual o adultério seja censurado, sou eu quem tem razão, o livro é imoral!". **Ibid.**, p. 459.

(5) "(...) O adultério, nele, não é mais que uma sucessão de tormentos, de arrependimentos, de remorsos; e depois ele chega a uma expiação final, terrível. Ela é excessiva. Se M. Flaubert peca, é por excesso, e eu logo lhes direi de quem é esta expressão. A expiação não se faz esperar; e é nisto que o livro é eminentemente moral e útil, é que ele não concede à jovem alguns desses belos anos ao fim dos quais ela possa dizer: depois disto, posso morrer. Não! Desde o segundo dia chega a amargura, a desilusão. A conclusão moral se encontra a cada linha do livro". **Plaidoirie**. ***M.B.***, p. 467.

(6) "(...) Não conheço nada de mais útil e de mais necessário que o sentimento religioso, mas o sentimento religioso grave e, permitam-me acrescentar, severo". ***M.B.***, p. 479.

(7) "(...) o autor teve em vista principalmente expor os perigos que resultam de uma educação inapropriada para o meio no qual se deve viver, e que, prosseguindo nesta idéia, ele mostrou a mulher, personagem principal de seu romance, aspirando por um mundo e uma sociedade para os quais ela não fora feita, infeliz com a condição modesta na qual a sorte a teria colocado (...)". **Jugement.** ***M.B.***, p. 518.

(8) "longa e seriamente trabalhada". "perder por vezes de vista as regras que todo escritor que se respeita não deve jamais infringir". **Ibid.**, p. 519.

(9) **Ibid.**, p. 518.

(10) Cf. Hans Robert JAUSS. **Op. cit.**, p. 56.

(11) "Muitos críticos haviam dito: esta obra, verdadeiramente bela pela minúcia e pela vivacidade das descrições, não contém um único personagem que represente a moral, que expresse a consciência do autor. Onde está ele, o personagem proverbial e legendário, encarregado de explicar a fábula e de dirigir a inteligência do leitor? Em outras palavras, onde está a acusação?
Absurdo! Eterna e incorrigível confusão das funções e dos gêneros! - Uma verdadeira obra de arte não necessita de acusação. A lógica da obra basta a todas as postulações da moral, e cabe ao leitor tirar as conclusões da conclusão". Charles BAUDELAIRE. Critique littéraire. In: ——— **Oeuvres complètes.** Paris, Gallimard, 1976, v. I, p. 81-2.

(12) "(...) Desde há alguns anos, a parcela de interesse que o público concede às coisas do espírito estava singularmente diminuída; sua quota de entusiasmo se reduzia sempre. Os últimos anos de Louis-Philippe haviam testemunhado as últimas explosões de um espírito ainda excitável pelos jogos da imaginação; mas o novo romancista se achava em face de uma sociedade absolutamente gasta, - pior que gasta, - embrutecida e gulosa, não tendo horror senão da ficção, e amor senão pela posse.
Em condições semelhantes, um espírito bem alimentado, entusiasta do belo, mas combativo, julgando ao mesmo tempo o bom e o mau das circunstâncias, precisou se dizer: `Qual o meio mais seguro de sacudir estas velhas almas? Elas ignoram na realidade o que poderiam amar; elas sentem um desgosto ativo apenas pelo grande; a paixão ingênua, ardente, o abandono poético as faz enrubescer e as ofende. Sejamos então vulgares na escolha do tema, já que um tema grandioso demais é uma impertinência para o leitor do século XIX. E também guardemo-nos de nos abandonar e de falar por nossa própria conta. Seremos frios ao narrar as paixões e as aventuras onde o vulgo coloca seus calores; seremos,

como diz a escola, objetivos e impessoais". **Ibid.**, p. 79-80.

(13) Cf. cap. II.

(14) "Seu artigo me fez o **maior** prazer. Você entrou nos arcanos da obra, como se meu cérebro fosse o seu. Tudo foi compreendido e sentido **a fundo**". Gustave FLAUBERT. **Correspondance**. Paris, Louis Conard, 1927, v. 4, p. 229. Grifos do autor.

(15) "(...) em diversas passagens, e sob formas diversas, creio reconhecer sinais literários novos: ciência, espírito de observação, maturidade, força, um pouco de dureza. São características que parecem marcar os líderes pioneiros das novas gerações". Charles Augustin SAINTE-BEUVE. **Madame Bovary**, de Gustave Flaubert. In: _____ **Causeries du lundi**. 3ª ed. Paris, Garnier Frères, s.d., v. 13, p. 263.

(16) "**Madame Bovary** é um livro antes de tudo, um livro composto, meditado, equilibrado, no qual nada é deixado ao acaso da pluma (...)". **Ibid.**, p. 347.

(17) "a obra é inteiramente impessoal. É uma grande prova de força". **Ibid.**, p. 349.

(18) "a virtude que lhe falta, é a de não ter aprendido que a primeira condição para bem viver é a de saber suportar o tédio, esta privação confusa, a ausência de uma vida mais agradável e mais conforme a nossos gostos (...)". **Ibid.**, p. 352-3.

(19) "(...) há detalhes muito vivos, escabrosos, e que pouco falta para que toquem na emoção dos sentidos; seria absolutamente necessário parar aí (...) Bem sei que mesmo nesses momentos mais ousados e arriscados o sentimento de M. Flaubert permanece áspero e irônico; este tom não é nunca terno, nem cúmplice; no fundo, nada é menos tentador. Mas ele está lidando com um leitor francês **malicioso de nascença** e que coloca esta malícia em toda parte que pode". **Ibid.**, p. 360-1. Grifos do próprio autor.

(20) "de uma cabeça vulgar, uma nobre e enternecedora figura. O leitor estaria pronto para aceitá-lo e quase o reclamava". **Ibid.**, p. 361.

(21) "Decerto, a maior parte das críticas foram favoráveis, muitas reconheceram mesmo os méritos singulares do autor e as raras qualidades do livro; mas quão poucas deixaram de colocar em evidência o que nós hoje amamos nesta obra, e que, precisamente, a torna tão diferente de tudo o que foi feito antes dela?". René DUMESNIL. **Madame Bovary**. Paris, Mellottée, 1958, p. 254.

(22) Cf. Jacques NEEFS. **Madame Bovary**. Paris, Classiques Hachette, 1972, p. 28-9. Ver também René DUMESNIL. **Op. cit.**, c. III.

(23) "obra laboriosa, vulgar e culpável". "A arte cessa no momento em que é invadida pela sujeira". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 266.

(24) "(...) é a exaltação malévola dos sentidos e da imaginação na democracia descontente". **Apud** Jacques NEEFS. **Op. cit.**, p. 28.

(25) "(...) Há livros que as pessoas de alguma dignidade não podem ter lido sem desculpa (...)" "o estrago horrível operado pelo romance nos costumes públicos". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 267-8.

(26) "As cenas de uma ousadia singular e de uma crueza revoltante abundam na obra do Senhor Flaubert". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 261.

(27) "Este romance é um daqueles que fazem lembrar um desenho literário, de tal forma é feito com um compasso, com minúcia, calculado, trabalhado, todo em ângulos retos, e definitivamente seco e árido..." "Não há nem emoção, em sentimento, nem vida neste romance, mas uma grande força de aritmético..." "Este livro é uma aplicação literária do cálculo das probabilidades". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 255-6.

(28) "(...) sem ternura, sem idealismo, sem poesia, e nós quase ousaríamos dizer sem alma (...) A imaginação espera algo mais que uma mão de cirurgião impassível (...) Se forjássemos em Birmingham ou em Manchester máquinas para contar ou analisar, em bom aço inglês, que funcionariam sozinhas graças a processos incomuns de dinâmica, elas funcionariam absolutamente como o Senhor Flaubert". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 270.

(29) "Entretanto eu não a aconselho a ler este livro; ele é muito cru para a maior parte das mulheres, e a chocaria. É como eu disse, o forte do autor é ser duro e um pouco cruel". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 265.

(30) "(...) o romance deveria chegar (...) a se servir da pluma como de um escalpo, e a não ver na vida senão um anfiteatro de dissecção". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 263.

(31) "(...) representa a obstinação da descrição (...) cada rua, cada casa, cada quarto, cada riacho, cada tufo de erva é descrito inteiro! Cada personagem que entra em cena trata preliminarmente de uma porção de temas inúteis e pouco interessantes que servem somente para dar a conhecer seu grau de inteligência. Em decorrência deste obstinado sistema de descrição, o romance se passa

quase sempre por gestos. Nem uma mão, nem um pé se mexe, sem que haja duas ou três linhas para descrevê-lo". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 255-6

(32) "Flaubert é um narrador incessante e infatigável, é um descritor da mais minuciosa sutileza, mas ele é surdo-mudo quanto à impressão de tudo o que ele conta". **Apud** Jacques NEEFS. **Op. cit.**, p. 29.

(33) "Certamente, o Senhor Flaubert é inteligente demais para não ter a noção firme do bem e do mal, mas ele as invoca tão pouco que somos tentados a crer que ele não as possui, e eis porque, à primeira leitura de seu livro, soou tão alto este grande grito de imoralidade, que, no fundo, era uma calúnia". **Apud** René DUMESNIL. **Op. cit.**, p. 271.

(34) "É preciso escrever para todos aqueles que têm sede de ler e que podem se beneficiar de uma boa leitura. É preciso, portanto, chegar logo na moralidade mais elevada que se possa nutrir e não fazer mistério do sentido moral e benéfico de uma obra. Acabou-se encontrando aquele de **Madame Bovary**. Se uma parte do público se mostrou escandalizada, a parte mais sã e mais numerosa a via como uma rude e gritante lição dada à mulher sem consciência e sem fé, à vaidade, à ambição, à falta de razão. Ela era lamentada; a arte o permitia mas a lição permanecia clara e teria sido mais ainda, se você o tivesse querido, mostrando melhor a opinião que você tinha, e que se deveria ter da heroína, de seu marido e de seus amantes.
Esta vontade de pintar as coisas como elas são, as aventuras da vida como elas se apresentam à vista, não é razoável, em minha opinião". **Apud** Guy RIEGERT. **Op. cit.**, p. 17-8.

(35) "Quando **Madame Bovary** apareceu, houve toda uma evolução literária. Parecia que a fórmula do romance moderno, esparsa pela obra colossal de Balzac, acabava de ser reduzida e claramente enunciada nas quatrocentos páginas de um livro. O código da arte nova se achava escrito. **Madame Bovary** tinha uma clareza e uma perfeição que faziam dela o romance tipo, o modelo definitivo do gênero". Émile ZOLA. Gustave Flaubert. In: ——— **Les Romanciers naturalistes.** Paris, G. Charpentier et Cie., 1890, p. 125. Grifos do autor.

(36) "(...) ele o sujeitou a regras fixas de observação, o desembaraçou da ênfase falsa dos personagens, o transformou em uma obra de arte harmoniosa, impessoal, vivendo de sua própria beleza, como um belo mármore". **Ibid.**, p. 130.

(37) Cf. Introdução, **supra**, p. 15.

(38) "(...) Por volta de 1856, o romantismo acabara (...) Mas não se desejava tampouco este realismo destituído de invenção, de sentimento, mesmo de paixão (...) E particularmente de realidade (...) É neste momento que surgiu **Madame Bovary**". Ferdinand BRUNETIERE. **Op. cit.**, p. 172-3.

(39) "as mulheres que chorariam por Emma Bovary, não creiam precipitadamente que seja o romance de Flaubert que as tenha pervertido: elas já o eram". **Ibid.**, p. 176.

(40) "(...) Depois, segundo a lógica impiedosa das coisas deste mundo, não lhe resta mais que morrer". **Ibid.**, p. 183.

(41) "(...) Criticou-se na época o envenenamento da heroína. Pretendeu-se que ela deveria ter terminado na desordem galante e na devassidão noturna. É um erro, em nossa opinião. Pois, na verdade, isto significaria arruinar todo o valor psicológico do romance. Diante de um tribunal, um advogado, cujo primeiro dever seria o de lavar seu cliente da acusação de ultraje à moral pública, pôde sustentar, sem de resto demonstrá-lo, que esta morte era a expiação necessária, e a revanche trágica do dever por longo tempo insultado. De fato, e posta à parte toda consideração deste gênero, Emma Bovary não podia nem devia terminar de outro modo. Rebaixá-la mais, seria desmontar a lógica interior de seu caráter, e, por um desfecho extremado, seria destruir o personagem inteiro". **Ibid.**, p. 184-5.

CAPITULO 2

(1) "Pela primeira vez, com efeito, a burguesia vê se levantar contra ela o povo trabalhador. Do que exatamente se tratava? De um mal-entendido fundamental. Mesmo os elementos mais avançados da burguesia, quando proclamaram a República, nunca haviam imaginado fundar outra coisa senão uma democracia política. Para os trabalhadores, ao contrário, tratava-se da libertação de sua classe, que se manifesta pela primeira vez enquanto tal". Jacques MADAULE. **Histoire de France**. Paris, Gallimard, 1966, v. 2, p. 317.

(2) "Em uma narrativa se encontram diversos processos distintos, cada um dos quais resulta de uma ciência humana particular. **Mas que uma obra seja um centro gerador de perspectivas não decorre que se deva recorrer, para explicá-las, a um discurso explicativo misto: meio estético, meio sociológico.** A psicanálise não se detém onde começa a sociologia. Pode-se ver em um romance a confluência de diversas aproximações, mas sob

a condição de que cada uma delas esgote seu objeto segundo suas hipóteses e seus métodos particulares. Uma obra como a de Kafka é passível de diferentes enfoques — sociológico, psicológico, metafísico —, todos pertinentes e esclarecedores, e cada qual será validamente aplicado a todos os aspectos dessa obra, inclusive seus aspectos formais". Michel ZÉRAFFA. **Roman et société.** Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 13-4. Grifos nossos.

(3) "Ora, parece que os estudos atuais, destinados a determinar a verdade sociológica expressa — ou escondida — por uma obra, não se referem o bastante aos métodos empregados pelo próprio escritor para traduzir uma realidade social, nem à posição que ele escolheu para vê-la e analisá-la. Uma das mais sólidas bases para um exame sociológico do romance consiste em levar em consideração o problema do ponto de vista da narrativa. Se se quer fazer aparecerem os traços de um pensamento sociológico que se desenvolve de Balzac a Beckett (com suas \`verdades´ e seus \`erros´), convém seguir as atitudes sucessivas tomadas pelos romancistas enquanto narradores. O escritor interpreta a vida social, mas quais são os modos concretos, e portanto estéticos, dessa interpretação?". **Idem, Ibid.**, p. 41.

(4) "Os códigos estéticos e técnicos postos em aplicação pelo romancista são destinados ao mesmo tempo a traduzir, veicular, organizar, hierarquizar múltiplos códigos que compõem a textura da palavra social. Não se pode conceber, em nossos dias, que os códigos romanescos formais (...) não estejam em relação direta, coerente, com os códigos \`substanciais´ que a sociologia propriamente dita, e a história, delimitam e enumeram. Assim, Balzac se faz narrador onisciente porque ele fala em nome da idéia mesma do determinismo socio-histórico". **Idem, Ibid.**, p. 78.

(5) "O tratamento sério da realidade contemporânea, a ascensão de vastos grupos humanos socialmente inferiores ao estatuto de sujeitos de uma representação problemática e existencial, de uma parte, — a integração dos indivíduos e dos eventos mais comuns no curso geral da história contemporânea, a instabilidade do pano de fundo histórico, de outra parte, — eis, cremos, os fundamentos do realismo moderno; e é natural que a forma ampla e escorreita do romance em prosa se haja sempre imposto para combinar tantos elementos diversos. Se nosso ponto de vista é correto, podemos dizer que, durante todo o século XIX, a França teve o papel mais importante na gênese e no desenvolvimento do realismo moderno". Erich AUERBACH. **Mimésis.** Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris, Gallimard, 1968, p. 487.

(6) "Admitir-se-á então que o grande romancista realista trai o estatuto ideológico ao qual sua obra se refere

fundamentalmente – com a condição, no entanto, de se tomar o verbo trair em suas duas acepções: revelar e renegar. Sua obra nos revela, com efeito, que uma 'visão de mundo' é de fato uma visão parcial do real, e que de outro lado a 'sociedade', que o escritor freqüentemente acreditava conhecer por experiência direta, foi por ele vista através de um filtro cultural burguês. Mas esta mesma obra renega duplamente seu próprio pensamento diretor em razão da morte que aguarda o herói, e em razão, sobretudo, da realidade substancial do romance que desvenda – o que quer que pretenda o autor – a existência de insolúveis contradições, no sentido marxista do termo". Michel ZÉRAFFA. **Op. cit.**, p. 54-5.

(7) "(...) os anos situados em torno de 1850 trazem a conjunção de três grandes fatos históricos novos: a modificação da democracia européia; a substituição da indústria têxtil pela indústria metalúrgica, ou seja, o nascimento do capitalismo moderno; a secessão (consumada pelas jornadas de junho de 48) da sociedade francesa em três classes inimigas, isto é, a ruína definitiva das ilusões do liberalismo. Tais conjunturas lançam a burguesia numa situação histórica nova. Até então, era a própria ideologia burguesa que dava a medida do universal, preenchendo-o sem contestação; o escritor burguês, único juiz da infelicidade dos outros homens, não tendo diante de si nenhum outrem para olhá-lo, não se via dilacerado entre sua condição social e sua vocação intelectual. Daí por diante, essa mesma ideologia só aparece como uma ideologia entre outras possíveis; o universal escapa-lhe, ela só pode ultrapassar-se condenando-se a si mesma; o escritor torna-se presa de uma ambigüidade, de vez que sua consciência já não lhe abrange exatamente a condição. Assim nasce um trágico da Literatura". Roland BARTHES. **Le Degré zéro de l'écriture.** Paris, Seuil, 1972, p. 44-5. O trecho traduzido foi extraído da edição brasileira: **O Grau Zero da Escritura.** Trad. Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. 3ª ed., São Paulo, Cultrix, s.d., p. 150.

(8) "As obras de arte de uma originalidade por demais independente, de uma execução por demais ousada, ofuscam os olhos de nossa sociedade burguesa, cujo espírito não pode mais abarcar as vastas concepções do gênio, nem os generosos impulsos do amor pela humanidade". **Apud** Jacques NEEFS. **Op. cit.**, p. 30.

(9) "As jornadas de junho do proletariado de Paris em 1848 constituem uma virada na história em escala internacional (...) é então, pela primeira vez, que uma batalha decisiva se trava entre o proletariado e a burguesia pela força das armas; então pela primeira vez que o proletariado aparece na cena da história mundial como uma massa armada, decidida à luta final; durante essas jornadas, a burguesia pela primeira vez luta pela

pura e simples perpetuação de sua dominação econômica e política.
Essa mudança afeta todas as esferas da ideologia burguesa. Seria de todo superficial e falso imaginar que, quando uma classe se afasta tão radicalmente de seus objetivos e de seus ideais políticos anteriores, as esferas da ideologia, o destino da ciência e da arte possam continuar sem ser afetados". Georg LUKACS. **Le Roman historique.** Traduction française de Robert Sailley. Paris, Payot, 1965, p. 190-1.

(10) Roberto SCHWARZ. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo.** São Paulo, Duas Cidades, 1990, p. 167.

(11) **Ibid.**, p. 167-8.

(12) **Ibid.**, p. 169-70.

(13) **Apud** Roberto SCHWARZ. **Op. cit.**, p. 172. Grifos nossos.

(14) Leo BERSANI. Le réalisme et la peur du désir. In: **Littérature et réalité.** Paris, Seuil, 1982, p. 119-81. Originalmente publicado na revista **Poétique** nº 22, Abril de 1975.

(15) Cf. Gérard GENETTE. Discours du Récit. In: ——— **Figures III.** Paris, Seuil, 1972, Cap. 5.

(16) "Eu compreendia enfim que o ato ao qual eu havia querido levar Fanny era um crime que, ao consumar irremediavelmente o infortúnio de toda uma família, devia nos tornar para sempre infelizes. Perturbava-me imaginar que, se ela me houvesse escutado, durante toda a sua existência viriam aparecer entre ela e eu as imagens de seus filhos abandonados". Ernest FEYDEAU. **Fanny.** Paris, Calmann-Lévy, 1871, p. 137-8.

(17) "a inovação formal de Flaubert, seu princípio da 'narração impessoal' (...) deve ter chocado o mesmo público que tinha acesso ao conteúdo provocativo de **Fanny** sob a forma fácil e sob o tom de uma confissão". Hans Robert JAUSS. **Op. cit.**, p. 57.

(18) "Ambos os autores compreenderam como emprestar à relação triangular ossificada e convencional um toque sensacional que ultrapassava os detalhes esperados das cenas eróticas. Eles submeteram o tema gasto do ciúme a uma nova luz por meio da reversão do relacionamento esperado pelo público entre os três papéis clássicos: Feydeau faz o jovem amante da mulher de trinta anos se tornar ciumento do marido de sua amante a despeito de ela já ter preenchido seus desejos, e morrer devido a esta situação angustiante; Flaubert confere aos adultérios da mulher do médico de província - interpretados por Baudelaire como uma forma sutil de dandismo - um final surpreendente: precisamente a figura

risível do marido traído assume traços de grandeza no fim". **Ibid.**, p. 27.

(19) *M.B.*, p. 424.

(20) **Ibid.**, p. 418.

(21) "De resto, ele se revoltava contra a absorção, a cada dia maior, de sua personalidade. Ele se ressentia de Emma por essa vitória permanente. Ele se esforçava, mesmo, por não amá-la; mas então, ao ouvir o barulho de suas botinas, ele se sentia covarde, como os bêbados quando vêem os licores fortes.
(...) Ela trazia de Yonville rosas em seu seio, que ela lhe jogava no rosto, mostrava inquietudes por sua saúde, dava-lhe conselhos sobre sua conduta, e, a fim de retê-lo mais, esperando talvez que o céu se intrometeria, ela lhe passou em volta do pescoço uma medalha da Virgem. Ela se informava, como uma mãe virtuosa, sobre seus camaradas. Ela lhe dizia:
– Não os veja, não saia, só pense em nós dois, ame-me!". **Ibid.**, p. 356.

(22) – "Isto entretanto não pode terminar assim. Conte-me o resto."
– "Mas é aí que eu me detive."
– "Que importa! Diga-me como pretende concluir."
– "É que, de um lado, a fim de obedecer à lei das progressões, sem o respeito da qual não há romance possível; é que, de outro, a fim de me submeter à lógica das coisas, dos eventos e dos caracteres, eu me vejo obrigado a terminar este livro por uma determinada cena, e ela me parece, mesmo antes de tê-la escrito, de uma tal ousadia que, embora eu a julgue indispensável à conclusão do livro que, sem ela, não existiria, eu não ouso escrevê-la. Ela me faz medo."
– "Conte a cena."
– "Como você é tolo! Esta cena representa o sucesso do livro. E você hesita? Você não é digno de portar uma pluma. Eu o renego como meu amigo!". Ernest FEYDEAU. **Op. cit.**, p. XXX.

(23) "Duvida de si próprio – fita os bocais – duvida de sua existência – `não serei eu mais que um personagem de romance, o fruto de uma imaginação em delírio, a invenção de um pequeno indivíduo grosseiro que vi nascer – Oh isto não é possível, eis os fetos´.
Depois, recompondo-se, ele terminou com a grande expressão do racionalismo moderno – cogito ergo sum". **Apud** Alain RAITT. Nous étions à l'étude. **La Revue des Lettres Modernes.** Gustave Flaubert II. Paris, Minard, 1986, p. 182-3.

(24) "delírio, efeitos fantásticos, a cruz repetida nos espelhos, chuva raio de fita vermelha". **Ibid.**, p. 183.

(25) "eis meus filhos, ei-los, ei-los". **Ibid.**, p. 183.

(26) "não serei eu mais que um personagem de romance, o fruto de uma imaginação em delírio, a invenção de um pequeno homem grosseiro que eu vi nascer e que me inventou para fazer crer que eu não existo". **Ibid.**, p. 183.

(27) "(...) na realidade o projeto de Flaubert é bem mais radical, e o conteúdo das divagações não é de modo algum indiferente. Homais se pergunta se ele não é um simples personagem de romance, inventado por um escritor - e sabemos que isto é exato. Homais não tem outra existência senão a que a que lhe emprestou Gustave Flaubert, o autor de **Madame Bovary**. Neste primeiro movimento do epílogo, Flaubert teria forçado o leitor a tomar consciência (ou a se recordar) do fato de que o que ele acaba de ler não é outra coisa senão uma ficção, um jogo de imaginação de um artista - e de um artista específico: ele próprio. Nós teríamos então a colocação em questão de todo o processo da ilusão romanesca: a criatura do romancista se reconheceria como tal.
Uma complicação suplementar surge com a adjunção da frase: 'para fazer crer que eu não existia'. Depois de ter praticamente confessado que ele não existe senão na imaginação de um romancista, Homais pretende agora que o objetivo desta invenção é o de negar sua existência real. Vêem-se de imediato as ramificações que tais palavras trariam: um Homais fictício recobrindo um Homais real que dá lugar a um Homais fictício... e assim por diante até o infinito. O leitor se perderia nisto e sua desmoralização teria sido completa: o romance se teria volatilizado sob seus olhos". **Ibid.**, p. 183-4.

(28) "(...) o romance que recusa qualquer cumplicidade com o mito hermenêutico de uma verdade original, de um significado transcendental (para usar a expressão de Derida) exterior a seu discurso; o romance que em vez disto se oferece como gerado e sustentado apenas por sua própria atividade **textual** interna, como um jogo de formas e 'relações' em um incessante movimento de construção e desconstrução, movimento que não é nunca 'concluído' ('a tolice consiste em querer concluir'), mas que permanece para sempre suspenso sobre uma ausência". Cristopher PRENDERGAST. Flaubert, Writing and Negativity. **Novel**, Spring, 1975. **Apud** Alain RAITT. **Op. cit.**, p. 192. Grifo no original.

(29) Gerard GENETTE. **Op. cit.**, p. 243.

(30) "Mas há mais ainda. Em um roteiro parcial redigido aparentemente pouco tempo antes daquele que nos ocupa, Flaubert havia anotado uma equação tornada célebre: **'Homais vem de homo = o homem'**. O epílogo não teria deixado de tirar partido desta equivalência. Procurando recuperar sua realidade, Homais teria tido recurso à grande expressão do racionalismo moderno **cogito, ergo**

sum, e ao fazê-lo ele teria se tornado verdadeiramente o representante da humanidade, já que nós todos temos tendência a partir desta certeza. Apenas, nós sabemos que no caso de Homais, é falso: é inútil que ele repita a máxima cartesiana, ele **não é**. E se nós estivéssemos todos na mesma situação? Este epílogo responde perfeitamente à definição dada por Genette de uma 'metalepse narrativa', isto é, da intrusão de um personagem diegético no universo metadiegético, e ele teria produzido exatamente os efeitos descritos pelo mesmo crítico: **'o mais perturbador da metalepse é esta hipótese insistente e inaceitável, de que o extradiegético é talvez e sempre diegético, e que o narrador e seus narratários - vale dizer, você e eu - pertencemos talvez ainda a alguma narrativa'.**" Alain RAITT. **Op. cit.**, p. 184-5. Grifos no original.

(31) "Se Flaubert houvesse mantido seu projeto de epílogo, **Madame Bovary** teria sido um dos romances mais insidiosamente subversivos que jamais se escreveu (...) O que é certo, é que a própria idéia do epílogo trai em Flaubert uma profunda desconfiança da mentira romanesca, assim como um sentido muito agudo dos abismos que ele poderia abrir no espírito de seus leitores por uma inteligente manipulação desta mentira". Alain RAITT. **Op. cit.**, p. 185-6. Grifos no original.

CAPITULO 3

(1) Gérard GENETTE. Discours du Récit. In: ——— **Figures III**. Paris, Seuil, 1972, p. 208.

(2) Cf. ***M.B.***, p. 316-8.

(3) Cf. ***M.B.***, p. 133-6.

(4) Gérard GENETTE. **Op. cit.**, p. 232.

(5) "Mas as intervenções, diretas ou indiretas, do narrador em relação à estória podem também tomar a forma mais didática de um comentário autorizado da ação: aqui se afirma o que se poderia chamar a **função ideológica** do narrador, e sabe-se como Balzac, por exemplo, desenvolveu esta forma de discurso explicativo e justificativo, veículo nele, como em tantos outros, da motivação realista." Gérard GENETTE. Discours du Récit. In: ——— **Figures III**. Paris, Seuil, 1972, p. 262-3. Grifos no original.

(6) "O papel mais evidente do narratário, um papel que em um certo sentido ele sempre desempenha, é o de ligação entre narrador e leitor(es), ou antes entre autor e

leitor(es). Se certos valores devem ser defendidos, certos equívocos dissipados, eles o são facilmente por intermédio de intervenções junto ao narratário; se for necessário colocar em relevo a importância de uma série de eventos, assegurar ou inquietar, justificar ações ou sublinhar seu arbitrário, pode-se sempre fazê-lo graças a sinais diretos transmitidos ao narratário." Gerald PRINCE. Introduction à l'étude du narrataire. **Poétique,** (14):192.

(7) "O narratário pode então exercer toda uma série de funções em uma narrativa: ele constitui uma ligação entre narrador e leitor, ele ajuda a precisar o quadro da narração, ele serve para caracterizar o narrador, ele coloca certos temas em relevo, ele faz progredir a intriga, ele se torna **o porta-voz da moral da obra.**" **Idem, Ibid.**, p. 196. Grifos nossos.

(8) "(...) embora ela não fosse de forma alguma terna (...) como a maior parte das pessoas de origem campesina, que guardam sempre na alma algo da calosidade das mãos paternas." ***M.B.***, p. 127.

(9) "[os trajes de Rodolphe] tinham esta incoerência de coisas comuns e elaboradas, nas quais o vulgo, habitualmente, crê entrever a revelação de uma existência excêntrica, as desordens do sentimento, as tiranias da arte, e sempre um certo desprezo pelas convenções sociais, que o seduz ou exaspera." ***M.B.***, p. 204.

(10) "Alguns ainda (mas esses, é claro, deviam comer na ponta da mesa) trajavam blusas de cerimônia (...)". ***M.B.***, p. 86.

(11) "Eles chegaram, com efeito, esses famosos Comícios!". ***M.B.***, p. 197.

(12) "Foi então que Emma se arrependeu!". ***M.B.***, p. 241.

(13) "(...) a profundidade de sua inteligência e a desonestidade de sua vaidade." ***M.B.***, p. 418.

(14) "Ele sofria, o pobre homem, por vê-la tão mal vestida (...)" ***M.B.***, p. 418.

(15) "Enquanto ela o considerava, saboreando assim, em sua irritação, uma espécie de **voluptuosidade depravada**, Léon avançou un passo". ***M.B.***, p. 166. Grifos nossos.

(16) "Ela partiu então para a Huchette, sem se aperceber que ela corria para se oferecer a quem antes a havia exasperado tanto, nem estranhar nem um pouco essa **prostituição.**" ***M.B.***, p. 382. Grifos nossos.

(17) "Emma **queria corromper** sua empregada com um presente; mas teria sido melhor descobrir em Yonville alguma casa discreta." *M.B.*, p. 235. Grifos nossos.

(18) "Dir-se-ia que um **artista hábil em corrupções** tinha disposto seus cabelos sobre sua nuca; eles se enrolavam em uma massa pesada, negligentemente, e de acordo com os azares do adultério." *M.B.*, p. 263. Grifos nossos.

(19) "Tinha palavras tão afetuosas e olhares tão altaneiros (...) que não se distinguia mais o egoísmo da caridade, **nem a corrupção da virtude.**" *M.B.*, p. 285. Grifos nossos.

(20) "ria de um **riso sonoro e libertino** (....)". *M.B.*, p. 337. Grifos nossos.

(21) " Onde então havia ela aprendido esta **corrupção**, quase imaterial por força de ser **profunda e dissimilada**?". *M.B.*, p. 351. Grifos nossos.

(22) "Depois, de nada adiantava que ela se sentisse humilhada com a **baixeza** de uma tal felicidade, ela se agarrava a ela por hábito ou por **corrupção.**" *M.B.*, p. 364. Grifos nossos.

(23) "Ela o **corrompia** de além-túmulo." *M.B.*, p. 418. Grifos nossos.

(24) "De onde vinha então esta insuficiência da vida, esta **podridão** instantânea das coisas onde ela se apoiava?" *M.B.*, p. 357. Grifos nossos.

(25) "(....) era sempre o mesmo sonho: ele se aproximava dela; mas, quando ele chegava a abraçá-la, ela caía **putrefata** em seus braços". *M.B.*, p. 421. Grifos nossos.

(26) "Ele havia levado uma **vida ruidosa de devassidão**, plena de duelos, de apostas, de mulheres raptadas, tinha devorado sua fortuna e assustado toda a sua família." *M.B.*, p. 109. Grifos nossos.

(27) "Ela se havia **arruinado** por causa dele. Ele a havia deixado por outras mulheres (....)". *M.B.*, p. 292. Grifos nossos.

(28) "Em seus olhares indiferentes se refletia a quietude das paixões satisfeitas quotidiamente; e, através de suas maneiras doces, insinuava-se esta brutalidade particular que comunica a dominação de coisas meio fáceis, nos quais a força se exercita e a vaidade se diverte, o manuseio de cavalos de raça e a sociedade das mulheres perdidas." *M.B.*, p. 111.

(29) "M. Rodolphe Boulanger tinha trinta e quatro anos; ele era de temperamento brutal e de inteligência perspicaz,

tendo de resto freqüentado muito as mulheres e conhecendo-as bem." *M.B.*, p. 196.

(30) "(...) os prazeres, como os escolares no pátio de um colégio, tinham, de tal forma pisoteado seu coração que nada de verde brotava ali." *M.B.*, p. 270.

(31) Cf. **Plaidoirie**. *M.B.*, p. 492.

(32) "Não era um laço de afeto, era como que uma sedução permanente. Ele a **subjugava**. Ela quase tinha medo dele." *M.B.*, p. 238. Grifos nossos.

(33) "(...) **revoltava-se contra a absorção**, a cada dia maior, de sua personalidade (...) ele se sentia covarde, como os bêbados diante da visão de bebidas fortes (...) Ela se informava, como uma mãe virtuosa, sobre seus camaradas. E lhe dizia:
– Não os veja, não saia, só pense em mim, ame-me!
Ela teria querido **vigiar** sua vida (...)". *M.B.*, p. 356. Grifos nossos.

(34) "(...) sentia no coração esta covarde docilidade que é, para muitas mulheres, como que o castigo mesmo e o resgate do adultério". *M.B.*, p. 318.

(35) Cf. **Plaidoirie**. **Ibid.**, p. 474.

(36) "(...) queimada mais fortemente por essa chama íntima que o adultério avivava, ofegante, emocionada, toda desejosa, ela abria sua janela, aspirava o ar frio (...)". *M.B.*, p. 362-3.

(37) "Em seguida ele (...) começou as unções: primeiro sobre os olhos, que tanto haviam desejado todas as suntuosidades terrenas; depois sobre as narinas, sequiosas de brisas mornas e de cheiros amorosos; depois sobre a boca, que se havia aberto para a mentira, que havia gemido de orgulho e gritado na luxúria; depois sobre as mãos, que se deleitavam nos contatos suaves, e enfim sobre a planta dos pés, tão rápidos outrora quando ela corria para a satisfação de seus desejos, e que agora não andariam mais". *M.B.*, p. 399.

(38) "Emma reencontrava no adultério todas as trivialidades do casamento". *M.B.*, p. 364.

(39) "Por vezes, é verdade, ela tentava fazer cálculos, mas ela descobria coisas tão exorbitantes, que ela não podia crer". *M.B.*, p. 361.

(40) "(...) por um tipo de hipocrisia ingênua, ele julgou que esta proibição de vê-la era para ele como que um direito de amá-la". *M.B.*, p. 78.

(41) "(...) sendo por temperamento mais sentimental que artista, procurando as emoções e não as paisagens". *M.B.*, p. 96.

(42) "(...) ela confundia, em seu desejo, as sensualidades do luxo com as alegrias do coração, a elegância dos hábitos e as fraquezas do sentimento". *M.B.*, p. 119.

(43) "(...) era para ela própria, por expansão de egoismo, irritação nervosa". *M.B.*, p. 123.

(44) "deixou escapar estas duas palavras tristes: boa viagem!". *M.B.*, p. 186.

(45) "Ele não distinguia, este homem com tanta prática, a dessemelhança dos sentimentos sob a paridade das expressões". *M.B.*, p. 259.

(46) "(...) quarenta anos de uma existência laboriosa e irretocável". *M.B.*, p. 395.

(47) "As boas religiosas, que tinham presumido tão bem sua vocação, aperceberam-se com grande surpresa que a Senhorita Rouault parecia escapar a seus cuidados (...) A Superiora achava mesmo que ela havia se tornado, nos últimos tempos, pouco reverente para com a comunidade". *M.B.*, p. 99.

(48) "(...) o padre declarou que ele considerava a música menos perigosa para os costumes que a literatura". *M.B.*, p. 286.

(49) "(...) esse sorriso de benignidade paternal que os eclesiásticos empregam quando interrogam as crianças". *M.B.*, p. 312.

(50) "o pobre Jesus que cai carregando sua cruz". *M.B.*, p. 95.

(51) "(...) ela ali depôs com toda sua força que expirava o maior beijo de amor que ela jamais deu". *M.B.*, p. 399.

(52) Claudine GOTHOT-MERSCH. La description des visages dans **Madame Bovary**. **Littérature**. Paris, (15): 17-26, out. 1974.

(53) "Alguns homens (...) se distinguiam do povo por um ar de família". *M.B.*, p. 111.

(54) "Todo esse pessoal se parecia". *M.B.*, p. 207.

(55) "- Sem dúvida, respondeu o médico despreocupadamente, seja porque, tendo as mesmas idéias, ele não quisesse ofender ninguém, seja porque não tivesse idéias". *M.B.*, p. 288.

(56) "Então, por covardia, por tolice, por este sentimento inqualificável que nos leva às ações mais antipáticas, ele se deixou conduzir até o Bridoux" ***M.B.***, p. 355.

(57) "Uma coisa estranha, é que Bovary, embora pensasse em Emma continuamente, a esquecia". ***M.B.***, p. 421.

(58) "Emma estava acotovelada na janela (ela ali se punha com freqüência: a janela, na província, substitui os teatros e os passeios) (...)" ***M.B.***, p. 193.

(59) "Ele era o mais feliz dos pais, o mais afortunado dos homens.
Errado! Uma ambição surda o roía: Homais desejava a cruz". ***M.B.***, p. 422.

(60) Cf. Alain RAITT. Nous étions à l'étude. **La Revue des Lettres Modernes**. Gustave Flaubert. Paris, Minard, 1986, p. 179-80.

(61) Uma brilhante resenha, acompanhada de uma análise extremamente original dos possíveis efeitos causados pelo emprego inicial do "nous", pode ser encontrada em Alain RAITT. **Op. cit.**

(62) "(...) numerosas frases, em ***Madame Bovary***, são características de um autor que domina sua matéria do exterior. (...) Flaubert proclamou claramente o dogma da **impessoalidade**, mas os meios de que ele se serve em sua obra para atingir seu objetivo são ainda bastante limitados. Não importa, ele abre uma nova via; sem ***Madame Bovary***, Faulkner não teria talvez escrito **O Som e a Fúria**". Claudine GOTHOT-MERSCH. **La Genèse de Madame Bovary**. Paris, José Corti, 1966, p. 262-3. Grifos no original.

(63) "É de resto uma acusação que alguns (entre os quais Brunetière) não deixaram de fazer a Flaubert: se ele pretende estar ausente de sua obra, de onde vêm estas comparações por vezes muito elaboradas que não se pode absolutamente atribuir a um ou a outro dos personagens? A única resposta possível, é a de que elas vêm do narrador, que se recusa a confinar sua expressão nos limites das capacidades mentais de suas criaturas (quaisquer que sejam, de resto, as ambigüidades que se queiram emprestar à utilização do estilo indireto livre). O número e a quantidade das imagens são um testemunho, portanto, da presença do narrador". Alain RAITT. **Op. cit.**, p. 175.

(64) "(...) É conhecida a forma extraordinária como Flaubert soube tirar partido dessa ambigüidade, que lhe permite fazer falar em seu próprio discurso, sem comprometê-lo nem inocentá-lo totalmente, esse idioma que é, ao mesmo tempo, desencorajador e fascinante: a linguagem do

outro". Gerard GENETTE. Discours du Récit. In: ——— **Figures III**. Paris, Seuil, 1972, p. 192.

(65) "Trata-se o mais freqüentemente de formular com clareza o que, no espírito do personagem, permanece não-formulado ou parcialmente formulado. O estilo indireto livre sublinha, em conseqüência, o hiato que separa o que o personagem sente do que o autor compreende. É de fato este hiato que marca o lugar do envolvimento pessoal do autor". Victor BROMBERT. **Flaubert**. Paris, Seuil, 1987, p. 58.

(66) "Ela desejava um filho; ele seria forte e moreno, e se chamaria Georges; e essa idéia de ter um filho homem era como que a revanche esperada de todas as suas impotências passadas. Um homem, pelo menos, é livre; ele pode percorrer as paixões e as regiões, atravessar os obstáculos, atingir as felicidades mais longínquas. Mas uma mulher é impedida continuamente. Ao mesmo tempo inerte e flexível, ela tem contra ela as fraquezas da carne combinadas com as dependências da lei. Sua vontade, como o véu de seu chapéu retido por um cordão, palpita aos quatro ventos, há sempre algum desejo que instiga, alguma conveniência que retém". ***M.B.***, p. 153.

(67) Cf. **supra**, p. 17.

(68) "Ora, o acusador de Flaubert foi vítima de um erro que o advogado não deixou de indicar logo: as frases incriminadas não são uma constatação objetiva do narrador, que implicaria a adesão do leitor, mas a opinião, totalmente subjetiva, do personagem, cujo sentimentalismo romanesco o autor quer, desde logo, descrever." Hans Robert JAUSS. **Op. cit.**, p. 77.

(69) "Assim, desde essa primeira falta, ela faz a glorificação do adultério, ela canta o cântico do adultério, sua poesia, suas volúpias". **Réquisitoire**. ***M.B.***, p. 448.

(70) "(...) O leitor deve decidir de próprio se ele deve tomar esse discurso como a expressão de uma verdade ou de uma opinião característica do personagem". Hans Robert JAUSS. **Op. cit.**, p. 77.

(71) "Obviamente, um autor que quer que seu leitor reconheça o estilo indireto livre terá de inserir pistas suficientes para seu reconhecimento. Essas pistas podem ser contextuais, semânticas, sintáticas, ou lexicais, ou estar combinadas de forma variada. O estilo indireto livre, em outras palavras, revela-se mesmo quando se esconde, mas nem sempre sem deixar de fazer exigências para a inteligência do leitor. O crítico que sugeriu que o julgamento contra Flaubert por causa de **Madame Bovary** não teria se realizado se o promotor houvesse reconhecido que as 'imoralidades' que o livro continha

eram devidas ao estilo indireto livre e não às opiniões autorais de Flaubert pode ter exagerado em suas alegações". Dorrit COHN. **Transparent Minds.** Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, Princeton University Press, 1983, p. 106-7.

(72) Cf. Gerard GENETTE. **Op. cit.**, p. 206-8.

(73) "Deixa-se a grande estrada até a Boissière e continua-se até o alto da costa de Leux, de onde se descortina o vale (...) No fim do horizonte, quando se chega, tem-se diante de si os carvalhos da floresta de Argueil (...)". ***M.B.***, p. 134 s.s.

(74) "Emma se havia acotovelado na janela (ela ali se colocava com freqüência: a janela, na província, substitui os teatros e o passeio) (...)" ***M.B.***, p. 193.

(75) "Era um desses chapéus de tipo composto, onde se descobrem os elementos do boné de pele, do chapska (...)" ***M.B.***, p. 62.

(76) "(...) seu olhar se dirigia a você francamente, com uma ousadia cândida". ***M.B.***, p. 74.

(77) "(...) e ela o repelia, meio sorridente meio entediada, como se faz 'a uma criança que se pendura em você". ***M.B.***, p. 94.

(78) "Ele era habitualmente tímido e guardava essa reserva que decorre ao mesmo tempo do pudor e da dissimulação." ***M.B.***, p. 150.

(79) "Era um desses sentimentos puros que não embaraçam a prática da vida, que se cultivam porque eles são raros, e cuja perda afligiria mais do que sua posse deleita". ***M.B.***, p. 172.

(80) "Era este sonho que se tem sobre o que não voltará mais, o cansaço que o toma depois de cada fato consumado (...)" ***M.B.***, p. 188.

(81) "(...) não sendo o que se chama devorado de ciúmes". ***M.B.***, p. 237.

(82) "Ele tinha uma palidez esplêndida, dessas que conferem algo da majestade dos mármores às raças ardentes do Midi". ***M.B.***, p. 292.

(83) "(...) esse barulho formidável que nos parece ser o eco da eternidade". ***M.B.***, p. 413.

(84) Cf. **supra**, p. 88

CONCLUSÃO

(1) "minha pobre Bovary, sem dúvida, sofre e chora em vinte povoados da França ao mesmo tempo, neste exato instante". Carta de 14 de agosto de 1853. **Apud** Guy RIEGERT. **Op. cit.**, p. 64.

ANEXO

(1) "(...) há algo mais em **Madame Bovary** que uma caricatura do romantismo, que um protesto plástico contra a idealização do vício. A visão do escritor fez jorrar de sua obra um princípio indestrutível e profundo da alma humana, e o colocou a nu em suas manifestações malsãs". Jules GAULTIER. Le Bovarysme: sa genèse et ses éléments. In: —— **Le Génie de Flaubert.** Paris, Mercure de France, 1913, p. 200. Gaultier publicou sua teoria em livro pela primeira vez em 1892, no livro **Le Bovarysme, la psychologie dans l'oeuvre de Flaubert** (Léopold Orf, 1892). Entretanto, a versão de 1892 sofreu modificações, sendo publicada em sua forma definitiva apenas em 1908, na **Revue des Idées**, e na referida edição de 1913.

(2) "a faculdade dada ao homem de se conceber diferentemente do que é." **Idem**, **Ibid.**, p. 226.

(3) "Seria talvez necessário ver em **Madame Bovary** bem menos o processo da ilusão romanesca que o processo de um romanesco incapaz de sustentar até o fim suas ilusões." Jean-Pierre RICHARD. La création de la forme chez Flaubert. In: —— **Littérature et sensation**. Paris, Seuil, 1954, p. 202.

(4) "O que nosso exame parece ter colocado em relevo de modo claro, é o fato de que **Madame Bovary** é, antes de tudo, um romance de análise (...) O estudo da gênese de **Madame Bovary** nos convida a discernir uma certa hierarquia nos temas, a admirar na obra, antes que o romance "realista", o romance "clássico" de análise psicológica (...) é no conflito entre um personagem com outro e com todo o seu meio que se situa o núcleo da ação. **Madame Bovary** é, antes de tudo, um romance da desilusão." Claudine GOTHOT-MERSCH. **La Genèse de Madame Bovary**. Paris, José Corti, 1966, p. 283.

(5) "(...) cada um dos indivíduos médios que ali se movem tem seu próprio mundo de tolice medíocre e absurda - mundo de ilusões, de hábitos, de instintos e de clichês. Cada qual está só, ninguém compreende seu próximo nem

pode ajudá-lo a ver mais claramente." Erich AUERBACH. **Mimésis**. Paris, Gallimard, 1968, p. 484.

(6) "Mas é a própria linguagem que se afirma ao mesmo tempo como sistema e como instrumento de crítica. Este duplo papel é ilustrado pela exploração sistemática do clichê. As opiniões dos personagens são tão fundamentalmente ineptas quanto as anotações no **Dictionnaire des idées reçues**: é que Flaubert experimenta uma satisfação quase perversa todas as vezes em que ele pode esmagar um personagem sob o peso de sua própria inanidade. Mais ainda que a terminologia, é o estilo que se torna instrumento de caricatura e de paródia. Comédia da linguagem que esclarece o próprio sentido de uma obra cujo tema é precisamente a tragicomédia das mentiras, do **ersatz**, da ilusão." Victor BROMBERT. **Flaubert**. Paris, Seuil, 1987, p. 57-8.

(7) Claude DUCHET. Signifiance et in-signifiance: le discours italique dans "Madame Bovary". In: **La Production du Sens chez Flaubert**. Comunicações do Colóquio de Cerisy (1974). Paris, Union Générale d'éditions, 1975.

(8) "- Ao nível da estória, isto é, desta soma dos eventos tomados em seu desenrolar causal e temporal, não há nada que não seja muito tradicional (...) Nada de ambivalente neste sentido, senão um ligeiro tremor, um fluxo imperceptível rumo ao pesado conformismo da própria estória. É a título deste ostensivo conformismo que Flaubert pode ser recuperado como literatura, e é como estória de adultério que o advogado imperial E. Pinard fustigou **Madame Bovary**." Pierre BERGOUNIOUX. Flaubert et l'autre. **Communications**. Paris, (19): 49, 1972.

(9) "- Mas é ao nível do discurso que se pode apreciar a subversão intensa que se segue ao apagamento do escritor diante dos códigos, diante da palavra hegemônica do outro. **Madame Bovary** não realiza esta hierarquia detida dos discursos que nela se entrecruzam; no lugar da relação transcendente e unilateral que unia até então o narrador e seus personagens, o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado, o vazio se fez (...) Não há mais nenhuma referência última que permita determinar o grau de verdade ou de falsidade próprio a cada discurso. A voz do outro se enuncia em sua plenitude indecisa, e no apagamento do escritor que em nenhum momento assume responsabilidade pela vulgaridade, a validade ou, em termos mais amplos, pela ingenuidade do texto que ele coloca em cena". **Idem, Ibid.**, p. 49-50.

(10) "É pelo fato de que se retira para dar vazão aos múltiplos enunciados que o cercam que Flaubert pode reencontrar a literatura e lhe é necessário se eclipsar para ressurgir nela. Verdadeiro golpe de mestre que

invade a jurisdição estrita da linguagem, gesto sacrificial que abre a literatura para a consciência infeliz de sua inexistência (...) e a escritura para os modos específicos de sua produção." **Idem, Ibid.**, p. 50.

(11) "Quanto mais estudamos Flaubert, mais claramente vemos que sua obra realista comporta uma intuição penetrante da problemática e da precariedade da cultura burguesa do século XIX (...) A essência dos eventos da vida cotidiana não reside, para Flaubert, nas ações e nas paixões tumultuosas, nos indivíduos e nas forças demoníacas, mas em uma estaticidade indefinidamente prolongada cujo movimento superficial não é senão uma imaginação vazia, enquanto que, abaixo, um outro movimento tem lugar, um movimento quase insensível, mas universal e incessante, de modo que a subestrutura política, econômica e social aparece ao mesmo tempo como estável e carregada de intoleráveis tensões. Os acontecimentos, quaisquer que sejam eles, mal parecem modificá-la, mas, na concreção da duração que Flaubert tem o talento de sugerir (...) vemos se manifestar algo como uma ameaça escondida: este tempo, em sua estupidez sem saída, está carregado como um explosivo." Erich AUERBACH. **Op. cit.**, p. 486.

(12) "(...) momento exemplar e lugar decisivo na história do objeto no romance". Flaubert "é o primeiro a tomar o objeto verdadeiramente a sério." Claude DUCHET. Roman et objets. In: DEBRAY-GENETTE, R. **et alii. Travail de Flaubert.** Paris, Seuil, 1983, p. 14.

(13) "**Madame Bovary** é o romance de uma transição, que os objetos significam à sua própria maneira por seus contrastes ou seus avatares, e particularmente aqueles que cercam Emma, camponesa de origem, aristocrata em seu desejo, pequena-burguesa em sua vida." **Idem, Ibid.**, p. 16.

(14) "A lição do romance seria então clara: cada qual em seu lugar na melhor das sociedades, e as vacas do pai Rouault serão tanto melhor protegidas quanto os interesses da elite serão melhor salvaguardados. Tocado pela justeza desta sadia lição, o tribunal sublinha que efetivamente Flaubert acreditou mostrar uma mulher 'aspirando a um mundo e a uma sociedade para a qual ela não era feita', e 'expor os perigos que resultam de uma educação inapropriada para o meio no qual se deve viver'. E ainda o absolveu (...) ". Michel PICARD. La prodigalité d'Emma Bovary. **Littérature.** Paris, (10): 82, maio de 1973.

(15) "Dois elementos em todo caso merecem ser ressaltados: o reconhecimento implícito das classes e do poder da educação dispensada por aquela que detém o poder. **Madame Bovary é um romance sobre a manipulação ideológica**". **Idem, Ibid.**, p. 16. Grifos do autor.

(16) "(...) o que é oferecido à leitura em **Madame Bovary** não é a resignação bovina nem a aceitação da sociedade de classes, mas ao contrário, e de modo muito legível, uma desmontagem dos mecanismos e das armadilhas da ideologia dominante. Não se trata de fazer dormir, mas de despertar; não se trata de reproduzir passivamente os temas anestesiantes dessa ideologia, mas de produzir ativamente as condições de uma leitura desmitificante. Se o leitor se perde com o instrumento de sua liberação, é simplesmente porque ele não o utiliza". **Idem, Ibid.**, p. 84.

(17) "Resumamos: o que outrora se teria chamado o tema de **Madame Bovary** seria a representação da manipulação ideológica dos exploradores sobre os explorados e, mais particularmente, sobre as camadas marginais, as quais, menos perceptivelmente exploradas, nem por isto são menos vulneráveis. A realidade econômica coloca em evidência o caráter mentiroso de sua integração entre os privilegiados, enquanto que a confrontação contraditória dos sistemas mistificadores os revela como tais." **Idem, Ibid.**, p. 97.

(18) "(...) Há incontornáveis efeitos sócio-históricos dos romances de Flaubert. Em **Madame Bovary**, é o anedótico que foi lido em primeiro lugar por milhões de leitores, que escandalizou (o processo), provocou reações de classe, suscitou afetos e identificações (...) continua sendo surpreendente que se procure tão pouco estudar o poder ideológico desse livro tão facilmente classificado na mais clássica linhagem dos textos dos moralistas franceses. Em que, por exemplo, ele desempenhou um papel (não necessariamente emancipador) na tomada de consciência da condição feminina em nossa sociedade? Como esse texto funcionou ao longo de um século para leitores e leitoras?". Claude BURGELIN. La Flaubertolâtrie. **Littérature**. Paris, (15):7, out. 1974.

(19) "(...) resulta que há espaço para estudar como é representada em **Madame Bovary** a manipulação ideológica dos exploradores sobre os explorados ou como ali se fala a linguagem dos objetos. Pareceria perigoso que em nome de uma leitura do sintoma neurótico, se escamoteasse o fato social do texto (mesmo que esta inscrição seja da ordem do desconhecimento) e a inscrição desse texto na história." **Idem, Ibid.**, p. 8.

(20) Mario VARGAS LLOSA. **La Orgia Perpetua**. Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 164-6. Conforme reconhece Vargas Llosa, Baudelaire, na resenha pioneira que dedicou ao livro, já apontava o caráter viril de Emma.

(21) "O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre o nada, um livro sem um liame anterior (...), um livro que quase não teria tema ou ao menos onde o tema seria quase invisível, se fosse possível."

Carta de 16 de janeiro de 1852. Gustave FLAUBERT. **Correspondance.** Paris, Louis Conard, 1926, v. II, p. 345.

(22) "(...) Isto não impede que a pesquisa de Flaubert seja hoje atual; ele é o primeiro em data dos não-figurativos do romance moderno. Mesmo se o tema - e a psicologia - de **Madame Bovary** desempenham sua função, na surdina, no concerto do romance, e dele não podem mais ser separados, tem-se o direito e talvez o dever de colocá-los entre parênteses e de dizer, como Flaubert a Goncourt: a estória, a aventura de um romance, pouco me importa." Jean ROUSSET. **Op. cit.**, p. 111. Jean Rousset não esclarece se Flaubert se dirigia a um dos irmãos Goncourt ou a ambos.

(23) "É próprio do gênio flaubertiano preferir ao evento seu reflexo na consciência, à paixão o sonho da paixão; substituir a ação pela ausência de ação e toda presença por um vazio. E é aí que triunfa Flaubert: o mais belo em seu romance, é aquilo em que ele não se assemelha à literatura romanesca usual, são esses grandes espaços vazios; não é o evento narrado que se contrai na mão de Flaubert, mas aquilo que existe entre os eventos narrados, essas extensões estagnadas onde todo movimento se imobiliza.
(...) Flaubert é o grande romancista da inação, do tédio, do imóvel. Mas ele não sabia disto, ou não sabia ainda claramente, antes de escrever **Madame Bovary**". **Idem, Ibid.**, p. 133.

(24) "(...) lendo **Bovary** nós descobrimos que a estória tem tão pouca importância que no fundo o verdadeiro tema da obra é o de não ter nenhum. O que conta mais é a mediocridade da vida da Emma, sua derrota, o que nos é dito ao longo de todas essas páginas com as descrições de paisagens, de rios e de céu e tão poucos diálogos (...) Não é mais no evento narrado que se deve procurar a realidade, mas nas coisas que a significam. E isto, Flaubert nos prova a cada instante." Geneviève BOLLEME. **La Leçon de Flaubert.** Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 193-5.

(25) "**Salammbô** inteira é o exemplo bem conhecido de uma narrativa como que esmagada pela proliferação suntuosa de sua própria decoração. Mas, sendo menos maciço, este efeito de imobilização é talvez mais sensível em uma obra como **Bovary**, onde uma tensão dramática no entanto muito poderosa é incessantemente contrariada por pontos de órgão descritivos de uma admirável gratuidade." Gérard GENETTE. Silences de Flaubert. In: —— **Figures II.** Paris, Seuil, 1972, p. 234.

(26) "(...) E essa vibração que se interpõe entre uma rede de signos e um universo de sentidos, desfaz uma linguagem e instaura um silêncio.

Essa transcendência frustrada, essa **evasão** do sentido no tremor indefinido das coisas, é a escritura de Flaubert naquilo que ela tem de mais específico (...) ele formou um dia, ademais, esse projeto de **nada dizer**, essa recusa à expressão que inaugura a experiência literária moderna (...) Seu projeto – ele o disse mais de uma vez – era o de morrer para o mundo a fim de entrar na literatura. Mas a própria linguagem não se faz literatura senão ao preço de sua própria morte, já que lhe é necessário perder seu sentido para ascender ao silêncio da obra". **Idem, Ibid.**, p. 241-2. Grifos do autor.

(27) "De **Bovary** à **Pécuchet**, Flaubert não cessou de escrever romances, sempre se **recusando** – sem o saber, mas integralmente empenhado – às exigências do discurso romanesco. É esta recusa que nos importa, e o traço involuntário, quase imperceptível, de tédio, de indiferença, de esquecimento, de desatenção, que ele deixa em uma obra aparentemente voltada para uma inútil perfeição, e que permanece para nós admiravelmente imperfeita, e como que ausente de si mesma". **Idem, Ibid.**, p. 243. Grifo do autor.

(28) Jean STAROBINSKI. L'échelle des températures – Lecture du corps dans **Madame Bovary**. In: **Travail de Flaubert**. Paris, Seuil, 1983.

(29) Claude PERRUCHOT. Le style indirect libre et la question du sujet dans "Madame Bovary". In: **La Production du sens chez Flaubert**. Comunicações do Colóquio de Cerisy (1974). Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

(30) Jacques SEEBACHER. Chiffres, dates, écritures, inscriptions dans "Madame Bovary". In: **La Production du sens chez Flaubert**. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

(31) Marthe ROBERT. **Roman des origines et origines du roman**. Paris, Gallimard, 1983.

(32) J-B. PONTALIS. A doença de Flaubert. In: —— **A Psicanálise depois de Freud**. Trad. Wamberto Hudson Ferreira. Rio de Janeiro, Vozes, 1972, p. 227-56. Original francês.

(33) Claude DUCHET. Pour une socio-critique ou variations sur un incipit. **Littérature**. Paris, (1):5-14, fev. 1971.

(34) Georges POULET. Flaubert. In: —— **Études sur le temps humain**. Paris, Plon, 1949.

(35) —— Flaubert. In: —— **Les Métamorphoses du cercle**. Paris, Plon, 1961.

(36) Michel CROUZET. Le style épique dans "Madame Bovary". **Europe.** Paris, set./out. 1969, p. 151-72. Número especial.

(37) Claudine GOTHOT-MERSCH. Le dialogue dans l'oeuvre de Flaubert. **Europe.** Paris, set./out. 1969, p. 112-28. Número especial.

(38) René GIRARD. **Mensonge romantique et vérité romanesque.** Paris, Bernard Grasset, 1961.

(39) Leyla PERRONE-MOISÉS. A Educação Escritural ou O Outro Flaubert. In: —— **Flores de Escrivaninha.** São Paulo, Companhia da Terra, 1990, p. 67-83.

(40) Marcel PROUST. A propos du "style" de Flaubert. In: —— **Chroniques.** 17ª ed., Paris, Gallimard, p. 193-211.

(41) Albert THIBAUDET. **Gustave Flaubert.** 4ª ed., Paris, Plon, s.d.

(42) Jean-Paul SARTRE. **L'Idiot de la famille.** Paris, Gallimard, 1971, 3 v. Sartre já havia publicado um estudo sobre Flaubert na revista **Les Temps Modernes**, nºs 240 e 241, respectivamente de maio e junho de 1966.

BIBLIOGRAFIA

I. OBRAS DO AUTOR

- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Paris, Flammarion, 1986 (inclui as atas do processo de 1857).
- ______ **Correspondance**. Paris, Louis Conard, 1926, 9 v.

II. OBRAS SOBRE O AUTOR

- BARDECHE, Maurice. **Flaubert**. Paris, La Table Ronde, 1988.
- BARNES, Julian. **O Papagaio de Flaubert**. Trad. Manoel Paulo Ferreira. Rio de Janeiro, Rocco, 1988. Original inglês.
- BAUDELAIRE, Charles. Critique littéraire. In: ______ **Oeuvres complètes**. Paris, Gallimard, 1976.
- BERGOUNIOUX, Pierre. Flaubert et l'autre. **Communications**. Paris, (19):40-50, 1972.
- BOLLEME, Geneviève. **La Leçon de Flaubert**. Paris, Union Générale d'Éditions, 1972.
- BOPP, Léon. **Commentaire sur Madame Bovary**. Neuchatel, A la Balconnière, 1951.
- BROMBERT, Victor. **Flaubert**. Paris, Seuil, 1987.

- BRUNETIERE, Ferdinand. **Le Roman naturaliste.** Paris, Calmann-Lévy, 1886.

- BURGELIN, Claude. La Flaubertolâtrie. **Littérature.** Paris, (15):5-16, out. 1974.

- CROUZET, Michel. Le style épique dans Madame Bovary. **Europe.** Paris, set./out. 1969, p. 151-72. Número especial.

- DANGER, Pierre. **Situations et objets dans le roman de Flaubert.** Paris, Armand Colin, 1973.

- DEBRAY-GENETTE, R. **et alii. Travail de Flaubert.** Paris, Seuil, 1983.

- DIGEON, Claude. **Flaubert.** Paris, Hatier, 1970.

- DUCHET, Claude. Pour une socio-critique ou variations sur un incipit. **Littérature.** Paris, (1):5-14, fev. 1971.

- DUMESNIL, René. **Gustave Flaubert, l'homme et l'oeuvre.** Paris, Desclée de Brower et Cie., 1932.

- ———— **Madame Bovary.** Paris, Mellottée, 1958.

- DURRY, Marie-Jeanne. **Flaubert et ses projets inédits.** Paris, Nizet, 1950.

- GALERANT, Docteur. Flaubert vu par les médecins d'aujourd'hui. **Europe.** Paris, set./out. 1969, p. 107-12. Número especial.

- GAULTIER, Jules. **Le Génie de Flaubert.** Paris, Mercure de France, 1913.

- GENETTE, Gérard. Le Travail de Flaubert. **Tel Quel.** Paris, (14):51-7, 1963.

- GENETTE, Gérard. Silences de Flaubert. In: ———— **Figures II.** Paris, Seuil, 1972.

- GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris, Bernard Grasset, 1961.

- GOTHOT-MERSCH, Claudine. La description des visages dans Madame Bovary. **Littérature**. Paris, (15):17-26, out. 1974.

- ______ Le dialogue dans l'oeuvre de Flaubert. **Europe**. Paris, set./out. 1969, p. 112-28. Número especial.

- ______ **La Genèse de Madame Bovary**. Paris, José Corti, 1966.

- ______, org. **La Production du sens chez Flaubert**. Comunicações do Colóquio de Cerisy (1974). Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

- JAMES, Henry. Gustave Flaubert. In: ______ **L'Art de la fiction**. Paris, Klincksieck, 1978. Original inglês.

- MAUPASSANT, Guy de. **Gustave Flaubert**. Trad. Betty Joyce. Campinas, Pontes Editores, 1990. Original francês.

- MOUCHARD, Claude & NEEFS, Jacques. **Flaubert**. Paris, Balland, 1986.

- NADEAU, Maurice. **Gustave Flaubert, écrivain**. Paris, Les Lettres Nouvelles, 1980.

- NEEFS, Jacques. **Madame Bovary**. Paris, Classiques Hachette, 1972.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A Educação Escritural ou O Outro Flaubert. In: ______ **Flores de Escrivaninha**. São Paulo, Companhia da Terra, 1990, p. 67-83.

- PICARD, Michel. La prodigalité d'Emma Bovary. **Littérature**. Paris, (10):77-97, maio de 1973.

- PONTALIS, J.-B. A doença de Flaubert. In: ______ **A Psicanálise depois de Freud**. Trad. Wamberto Hudson

Ferreira. Rio de Janeiro, Vozes, 1972, p. 227-56. Original francês.

- POULET, Georges. Flaubert. In: ——— **Études sur le temps humain**. Paris, Plon, 1949.

- ——— Flaubert. In: ——— **Les Métamorphoses du cercle**. Paris, Plon, 1961.

- PRENDERGAST, Christopher. Flaubert, Writing and Negativity. **Novel**. Spring, 1975. Apud RAITT, Alain. **Op. cit.**, p. 192.

- PROUST, Marcel. A propos du "style" de Flaubert. In: ——— **Chroniques**. 17ª ed., Paris, Gallimard, p. 193-211.

- RAITT, Alain. Nous étions à l'étude. **La Revue des Lettres Modernes**. Gustave Flaubert II. Paris, Minard, 1986.

- RICHARD, Jean-Pierre. La création de la forme chez Flaubert. In: ——— **Littérature et sensation**. Paris, Seuil, 1954.

- RIEGERT, Guy. **Madame Bovary**. 4ª ed., Paris, Hatier, 1971.

- ROBERT, Marthe. **Roman des origines et origines du roman**. Paris, Gallimard, 1983.

- ROUSSET, Jean. Madame Bovary ou le livre sur rien. In: ——— **Forme et signification**. Paris, José Corti, 1979.

- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Madame Bovary, de Gustave Flaubert. In: ——— **Causeries du lundi**. 3ª ed., Paris, Garnier Frères, s.d.

- SARTRE, Jean-Paul. La conscience de classe chez Flaubert. **Les Temps Modernes**. Paris, (240):1921-51, maio de 1966; (241):2113-53, jun. 1966.

- ——— **L'Idiot de la famille**. Paris, Gallimard, 1971, 3 v.

- STARKIE, Enid. **Flaubert-jeunesse et maturité.** Paris, Mercure de France, 1970.
- SUFFEL, Jacques. **Gustave Flaubert.** Tradução espanhola: Madri, Breviarios del Fondo de Cultura Economica, s.d.
- THIBAUDET, Albert. **Gustave Flaubert.** 4ª ed., Paris, Plon, s.d.
- VARGAS-LLOSA, Mario. **La Orgía Perpetua.** Barcelona, Seix Barral, 1981.
- ZOLA, émile. Gustave Flaubert. In: ——— **Les Romanciers naturalistes.** Paris, G. Charpentier et Cie., 1890.

III. OBRAS COMPLEMENTARES

- ALLEM, Maurice. **La Vie quotidienne sous le second Empire.** Paris, Hachette, 1948.
- AUERBACH, Erich. **Mimésis.** Traduit de l'allemand par Cornélius Heim. Paris, Gallimard, 1984.
- BARTHES, Roland. **Le Degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques.** Paris, Seuil, 1972.
- BERSANI, Leo. Le réalisme et la peur du désir. Traduit de l'anglais par Daniel Ferrer. In: **Littérature et réalité.** Paris, Seuil, 1982, p. 47-80.
- COHN, Dorrit. **Transparent Minds;** Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction. Princeton, Princeton University Press, 1983.
- FEYDEAU, Ernest. **Fanny.** Paris, Calmann-Lévy, 1871.
- GENETTE, Gérard. Discours du Récit. In: ——— **Figures III.** Paris, Seuil, 1972.

- JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception.** Traduit de l'allemand par Claude Maillard. Paris, Gallimard, 1978.
- ——— **Pour une herméneutique littéraire.** Traduit de l'allemand par Maurice Jacob. Paris, Gallimard, 1988.
- LIMA, Luiz Costa, org. **A Literatura e o Leitor.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- ——— **Teoria da Literatura em suas Fontes.** Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, 2 v.
- LUKACS, Georg. **Le Roman historique.** Traduction française de Robert Sailley. Paris, Payot, 1965. Original alemão.
- ——— **Problèmes du réalisme.** Texte français de Claude Prévost et Jean Guégan. Paris, L'Arche Editeur, 1975. Original alemão.
- MADAULE, Jacques. **Histoire de France.** Paris, Gallimard, v. II, 1945.
- PRINCE, Gerald. Introduction à l'étude du narrataire. **Poétique.** Paris, (14):178-96.
- SALLES, Catherine. **Le Second Empire.** Paris, Larousse, 1985.
- SCHWARZ, Roberto. **Um Mestre na Periferia do Capitalismo.** São Paulo, Duas Cidades, 1990.
- ZÉRAFFA, Michel. **Roman et société.** Paris, Presses Universitaires de France, 1976.